كلمة

سردٌ ينامُ قبل يقظتك

ينالك الشغفُ الجميلُ وأنتَ تسكب روحَك في القدح وترفع النّخبَ تمجيداً لكل من يصّخَب معك على المائدة، تهتف بمن يضع جبينه على حافة الإنتظار وتعباً به و تهتمّ، وتحتضن مَنْ يشهر عتَبهُ على غيابك ليشعر بدفئك حيث لم تتأخر بما يكفي لكي يبذخ في الفرح كله .

أية متعة أن تعمل على إعداد المأدبة لأصدقاءٍ يمكن أن تحصيهم على أصابع اليد، وتترك لحواسّك كاملةً تنهل من ترف إبداعهم وهم يبعثون لك الكتابةَ من الأرجاءِ، كمن يُرسل إشارات الحالم الأقصى لئلا يقالُ بأن ثمة روح غريبة تغفل عن ملامسة موشكٍ على النوم .

كيف يتاح لك أن تسهر في كتابة يسردها حالمٌ لا تغفل عيناهُ و لا يهدأ قلبه. كيف تمسك بزجاجةٍ تفيضُ بفضة الروح، دون أن تخالجك رجفةٌ ولا يدخل في روعكَ من الغياب شاغلٌ و لا نأمة.
تضعُ النصَّ على صقيل المائدة، وتضربُ أطرافَ الأواني وهي تستطرقُ و ينضحُ منها الضوءُ، حتى يختلط كلُ ما فيها من المزيج متألقاً مثل قنديل درّي يتوهج كلما قرّبته من القلب و قرّبت القلب من ذبالته.

لا يعود بين النص والنص غير الصلة والشهوة والشوق الأول.
ليس ثمة معدن غريب، كلُ نصٍ منجمٌ مفتوحٌ على سواه، والسِوى هو كلُ مَنْ تشاغله شهوةُ المائدة، مباحاً لتبادل الأنخاب، مرصوداً لفرحٍ يغمرُ السهرة. لا يقظةٌ و لا نوم، ضربٌ من الكيان الشامل المتماهي مع الحلم و رغائبه، تخالُ أنكَ في إنتظارٍ، فتدرك أن الوقتَ قد فاتْ.

ماذا يعني لك أن تستقبل رفقةً في سهرةٍ و ليس بين أيديكم إلا رعايا المُهجِ المولعةِ بالنص وتجلياته، ماذا يعني أن ترى في المشهد

ما يرى النائمُ وما تغفل عنه أحداقُ المتأمل، إنها السلوى الوحيدة المتاحة أمام الطرائد، وهي تبرأ من موهبة البهيمة وتأخذ منها بهجةُ الكتابة مأخذَ المتحفزين للأوج.

ها أنت تذهب بأنخابك مذهبَ المبتهجين بنجاة القليل الباقي من الروح الغريبة وهي تسعف الجسد .. لئلا يوشك على البلى .

ها أنت تتوغلُ في سردٍ ينامُ قبلَ يقظتك، لترفلَ بجميل الأحلام، وترى إلى الوقت يزدهر بين يديك مثل طفلٍ يعبثُ بالهدايا ويمنح الوردة إسماً آخر غير اللون و الرائحة.

وللذين يمرحون معنا على هذه المائدة (فقيرةً لما يغتني به الآخرون، غنيةً بما يفتقرله الكثيرون) ...

نقول : لدينا بهجةَ أن نكترثَ بما يروق لنا من الحلم والكتابة، في النوم ومخلوقاته في اليقظة وفتنتها،

في حضورٍ باهرٍ وفي غيابْ .

كلمات

أدونيس

أبجدية ثانية

في حضن أبجدية تحضن الأرض، يسهر قاسيون وأستيقظ .

أقرأ وأكتب وأقول كلاماً للنبذ : ليس شعراً وليس نثراً،

لكن، إليّ بالبخور،

الشمس تلتصق بأحشائي، وأريد ظلك أيها الليل .

- ألن تتعظ ؟ كثر بخور بيتك أيها العاشق، وهاهو

الهواء يهبّ كمثل بحة في حنجرة الفضاء .

- عوذني، ابتكر طلسماً لأحوالي .

- أقدر أن ارقيك أيها العاشق، لكن من يشفيك ؟

- سأقول لمهب الرغبات جسدي غابة تلائم رياحه .

* خرج من عزلته فدخل إلى المنفى .
* دائماً تفصله عن الأمام بضع خطوات إلى الوراء : لا يصله إلا ما يفصله .
* ليس له طفولة ؛ الشعر طفولته .
* من مسحوق الكبد هذه الخمرة، لا من العنب .
* لا تحيا دمشق إلاّ إذا أعادت بناء السماء .

١ - أبواب

في صباح تحمله الجراح، هربت من سور دمشق ضاحية، وتنزّهت في بساتين الزينبية.
قالتَ : لن أعود، وسميت نفسي حي القصّاع .

جاء،

نزل في هذا الحي، في قبو بناية تنحدر من سلالة الإسمنت .

فرش القبو سريرا لأحلام كان أكثرها يتبخر بين حمّامات

قرأ عنها

حمّام المسك حمّام الورد حمّام الزين

حمّام السلسلة حمّام الحاجب حمّام الجوزة

حمّام القيشاني حمّام الملكة

وتلك هي الأسماء الأكثر طيباً.

- الشَدَأد ؟ أهو حمّام آخر ؟

- معجون تدلّك به المستحمةُ جسدها

زنجبيل وقرفة زيت ولسان عصفور

دبس وبيض وآس

وتضيف بعضهن أشياء تبدو مرافئ لموج الجسد .

كثيراً، شبه له القبو غاراً ينزف دماً،

كثيراً، رآه كهفاً يضطرب ويترنح ويكاد أن يهوي .

* هل الحق دائماً مع الرحيل ؟

* هل يكون العالم أكثر جمالاً، لو خلا من القبح ؟

* هل يؤسس الدم لغير الدم ؟
* هل الكتابة هي أيضا ساعة رملية ؟
* هل اللا مبالاة هي الوردة الوحيدة التي تنحني لها الريح ؟
* هل الأصابع المقطوعة هي وحدها التي تعرف كيف تلتحم أوصال التاريخ ؟
* هل الوفاء للأفكار أم لتوليدها ؟
* هل الإسم هنا إثم ؟
* هل الحياة هنا حج إلى الموت ؟
* هل حجاب دمشق هو الذي يكشفها له ؟

يظن - الكلمات التي رددت معه أسماء الشجر والنجوم والأصدقاء،
تجلس الآن في كوة تحيا وحيدة في القبو،
أو تتمشى على الرصيف الذي يتاخمه،
تتحالف مع الهباء أو مع الهواء
تنتقد سلطة الورق، أو تتواطئ مع الحبر .

من شفتيّ هذه الكوة، يهبط عليه كلامٌ عصيٌّ على البوح . آسفاً،
يعتذر لها :
ليس سيد الطبيعة لكي يضع الآن رأسه تحت كتفيها .

جاء كمن يبدأ تاريخاً. هكذا وجد نفسه يتموج في محيط أسرار .
)* جاءت النساء سفناً، ولهن جسد الماء .
) « جاؤوا . كلٌ محتسب طامع . جرت الدماء في الماء » .
(البلاذري، فتوح البلدان)

)* «الفتوح ثلاثة : فتوح عبارة، وفتوح حلاوة، وفتوح مكاشفة " (ابن عربي)
) لا تدخلوا البحر إلا إذا كانت الأشرعة نساء .
* الغوطة خيمة والشهوة حبال تشد أوتادها .
* السماء في عقل النملة، نملة .
* لكي تفهم الرمل، لست في حاجة إلى أن تكون موجاً .

بعد الحمّام ومسْكه،
تنوّر أعضاؤك وترقى . تصبح جديراً بأبواب السر .
قلْ إذن، لجسدك فيما يواكب السر أن يتنوّر باب الفرج
* سواء تحريك الراء وتسكينها: لن تقدر أن تحول الكلمات إلى أشياء .
)* تكلموا على ما مضى، لا على ما يأتي. وخوضوا ما شئتم من الحروب، لكن بين شفاهكم العليا وشفاهكم السفلى .

جاء،
في حديثه مع الكواكب، كان يؤثر الزهرة . تستقبله، وهي في سريرها .
ولم تكن تحاوره إلا بعد أن تطفئ شموعها .
يعفيك أيتها النبوءات من التوجه إليه . وجهه مأخوذ بجهات لا تذهبين إليها ولا تجيئين منها .
* يا قطار الحبر، ليست له على الورق أية محطة .
* اتركوه يتوسد ذراع هذه الكلمة : الحب .
* لم يفهم بعد الحجر، لكي يحسن الكتابة عن الأجنحة
* الدم هو الذي يفكر، والجسد هو الذي يكتب .

تُوقِنُ أن التاريخ دغلٌ مليءٌ بأعشاش الختل من كل نوع، فيما تخرج من باب الفرج
إلى باب السلام -
يُسَمَّى
باب الشريف وباب السلامة . كان عصياً على الغزاة يحرسه شجر يشبه العصي السيوف البنادق وفقاً للغزاة والغزو . تحرسه كذلك عرائس الماء - بردى، العقرباني، الداعياني . " وكان كمثل اسمه باب التسليم والتحية . يجيء الناس أفواجاً للسلام على خلفائهم . " القوس التي فيأت رقابهم هي نفسها تظلل رقاباً أخرى لسلام آخر. الضوء نفسه يتلألأ مرآة يكتشف الناس فيها وجوههم فيما يدخلون ويخرجون . وثمة جنود كالملائكة لا تراهم العين .

* دمشق، بِذارُكِ، لا بين يديه، ولا في خطواته، ماذا، إذن، ستجديه الحقول؟
* في كل صندوق، يوقظ وضاح اليمن، ويدعوه إلى نزهة سرية .

هوذا جَرير يولم حياته للخليفة. في سُرادق الشعر. وأرى إلى الأخطل يقدّم لأصدقائه، على مشهد من الخلافة، أعتق خوابيه. وأسمع الفرزدق يتلعثم في حضرة امرأة لا تمدح لا تهجو لا تقول إلا الحب.
اشربوا من ينابيع ذي الرمة - انظروا إليه يرتجل ما يمسك بالأفق. والخلفاء يتوارون: كلٌّ منهم ينكمش في شعرة، أو في درهم، أو في سيف .
* سمائي - لافوق رأسي بل تحت كتفي : سلام للشيخ الأكبر .
* يا للغرائب في هذا المكان الذي يناديه ابن تيمية : يا بستاني
* الأفق يروز أصوات المآذن، فيما تنبسط الجنة تحت قدمي قاسيون .

إنتسبْ إلى زُحلٍ، لكي تحسنَ المكاشفة في باب كيسان، أو لكي تنزل في سلة، شأن القديس بولس، متدليا من السور، خارجاً إلى يونان وماء وراء البحر. كمثله، لا تقصد الباب لذاته، بل لما يخبئه. تفتحه لكي تشاهد ما ينغلق عليه. وربما سألت:

هل الباب جسد؟ وما باب الجسد؟ وأين؟ ما هوية هذا الذي تذهب إليه في الجسد؟ نقطة لاشيء بعدها، أم طريق بلا نهاية ؟ ولماذا لا يسكن إلا بوصفه زائلاً؟ هل أجمل الأشياء التي تسكنها في الجسد وتسكنك هي التي لا تراها ؟ ولا تنس أن تتصور بابا مليئاً بالجمال مشرعاً على عالم مليء بالفراغ . ولا تنس الحلقة التي تقرع بها الباب لكي تسمع نعم أو لا. يتيح لك أن تسبح في أجمل بحيرات الضوء، أو يبقيك في ظلامك الأليف . هل الحياة باب - واقعاً ورمزاً ؟

أقواس	خطوط تستقيم تنحني تتلولب	دوائر وأنصاف
دوائر	مربعات مستطيلات مثلثات	مخمسات
مثمنات	أشكال على هوى الخطّ	

* التقينا - لم نتكلم، غير أننا ترامزنا .
* شوارع، - أنهار تحكُّ ضفافها بموسيقى التاريخ .
* يغني الياسمين بصوت خافت، ويدور في الأزقة حافياً .
) * دم أبيض على فراش القمر .
) لا تضع سلة الغبار في يد الريح .
) يجيء الشقاء معجوناً بيد الله، مختوماً بخاتمه،
ويجيء الفرح هارباً في ثياب وردة تكاد أن تذبل .
* لكل نجمة طبل، والفجر نايٌ مكسور .
) تسبح ملائكة سودٌ في أحواض من الفضة .
) شوارع، - حقول نباتات تقتات باللحم .
) استيقظت السماء وأخذت توزع جرائد الصباح .

يخفُّ إليك الواقع ويجلسك على أطراف أظافره لحجاره حبال صوتية
و أنّى توجهتَ فيه

يبدو وجهه سراباً يقبل الأرض . أيامه لدائن

ينمو فيها عشب التاريخ

هل الحياة هنا بريدٌ يُنقَلُ في جُعبة الرمل ؟

وأين ذلك الخَنِثُ الغَزِلُ المترَفُ الذي يعرف كيف يضم السريرَ إلى السرير، وكيف يتسلق لطيفَ الشهوات وخفيّها ؟ يفرح وهو يظنُّ أنه يحزن. يتلذّذُ وهو يظنُّ أنه يألم. اكتبي، دمشقُ، من جديد، تاريخك على عسيب النخل وعلى أكتاف الإبل. طريقي فيك وعرةٌ، وحافياً أمشي .

باب الشاغور، -

الغبارُ حصان جامح وهيهات أن يروض، والطرق مغطاة بحيض الأقدام .

باب الفراديس، -

ادفنوه في دمه . انسوا لا تنسوا .

باب الجابية، -

دوارٌ في رأس اللغة .

* كيف يتصالح ياسمين دمشق مع جسد لاتنبتُ فيه غير الشقائق ؟
* ما لهذه السماء، -

لا تقدم غير البلسم، وليس في جسدها غير الجراح ؟

* اتكئي، أيتها الأحلام، حزينةً على نوافذ أهدابي .
* قاسيون، أيها السائر واقفاً، هل تعرف أن الفصول أعطت لغيري كل شيء، وخصّتني بخطواتها ؟

دمشق،

ظلك لابس قامتي، وأبوابك محيطة بي . هبط سرك إليّ :

لايسكن الفرح إلا الثنيّة والطيّة والزاوية .

II - خلوات

أ -

نافذة - مثلث، ينحدر منها ضوء الطبع . يتسرب منها هواء يحمل أشكالاً كمثل الخيول، -

الخلوتية الشافعية

ب -

سلالم من أرداف وكواحل . حناء وزعفران ينتظران شهاباً أخضر، -

الخلوتية القادرية

جـ -

نسي الملح قدميه في الماء. ظلُّ الدنيا رصاصٌ مغموسٌ في الجمر. لا فرق فيها بين الكلام والطين. إن كان هناك شقاء فهو الفرح. يجلس الغبارُ على هذه العتبة، منذ قرون، ولم ينهض بعد

- هل تجامع الإنسية جنياً ؟
- مسألة فيها خلاف .
- لكن جائزٌ عَقْص الشَّعر، وتجوز الضفائر .
- المرأة في الآخرة هي دائماً لآخر أزواجها، وقيل لأوّلهم، -

الخلوتية التقوية الحنبلية

د -

للزمن يدان رخوتان، وللأبدية فم لا يتوقف عن التثاؤب .

أفراس تجيء من كل صوب وتجلس بين الركب . أشجار ورد جوري تخلع ثيابها الداخلية . آه، اللذة يسيرة والحيرة كثيرة، -

الخلوتية المولوية

هـ-

أكاليل نجوم تتدلى من السقف . ترفرف الأرض كالأجنحة . والعناصر خلايا أحلام .
الوحدة حبر السفر، -

الخلوتية النقشبندية

واو-

إمش فوق رؤوس الأزهار، وامتزج ببراعمها. يداك بنفسج وعلى جسدك يتسلق غبار الطلع. هنا تعرف أن للأيام قشرة أكثر حناناً من اللب، -

الخلوتية الرفاعية

زاي-

تمسك يد الزاوية بريشة وترسم الفراغ .
ما أحنَّ هذه الأشرعة التي تقبل من السماء .
هنا يدخل العاشق في الفصيلة الشفوية كمثل الريحان، -

الخلوتية البكتاشية

* تَمَثَّلْ بالوردة وعِشْ صامتاً :
إن كان لا بد من الكلام، فلا تتفوه إلاَّ بالعطر .
* هل الكتابة شهد يابس في قفيرٍ مهجور ؟
* الحجر كتابٌ يعلِّم التسامح .

III - مكاشفات

أمِنْ سوق الوراقين، تجيء هذه الحنجرة ؟ أمن أنين خشب تفتت وبُعث، تصعد هذه الكلمات ؟ هل عرفت سوق الكتب ؟ زرها لترى كيف تتمدد العقول على بساط من الحبر، ولكي تتملى شحوب الأيام . زره - احتفل بكيمياء التحول، -

رأس في القدم،
وقدم تقطر العطر .
والتحية لمن قال : « القدم لا الرأس، نهاية الشكل وغاية الهيئة » .

إنه ركن العنبرانيين في سوق النساء . قبائل أعشاب، أفخاذ نباتات وزهور، والعطور تتناسل . وفي سوق الحرير وسوق الصاغة، سترى الرغبة جسداً وروحاً . نساءٌ يسرنَ كأنهنَ يتنقلْنَ في أسرّة النوم. شمسٌ مبلولة بماء القمر. وترى الموت يتقلّبُ ويزحفُ واهناً. وفي سوق المزامير وسوق الأبازير وسوق الفاكهة، تتنهد في مُناخٍ تقول إنّه هابطٌ لتوّه من فراديس المخيلة. وبين أهدابك تختلطُ الملاءات والسراويل والزنانير في بهاء يسْرحُ معك بين الظاهرية والعادلية حيث ينهض أبو العزّ مائدةً يتحلق حولها الأقصيانُ الشرق والغرب وتتلألأ اليد الصانعة، -
زجاجٌ معشق، شرابات، مساند، أرائك، نحاس مخرّم،
وسائد، بسط، نارجيلة -
إنها الدنيا وعائلتها تحت سقفٍ يتتلمذُ على حكمة الدهر .

* غير بعيد عن رأس يوحنا المعمدان، تتدلى أذنا تيمورلنك .
) هل يحدثُ حقاً للبقل أن يصير نخلاً ؟
) ليس هناك نور لا ظلمة فيه .
) لا تنكروا خرق العادة .
) استسلم للواقع إن شئت أن يستسلم لك الممكن .
* ربما كان الوحل الذي تهرب منه،
يسيل في الماء ذاته الذي تشربه .
* بلى، تتذكر النار أنها كانت ماء .
* الفضاء هنا نارٌ، والطيور قصدير .
* قتلهم جميعاً، تحقيقاً للحكمة القائلة :

« ما أكلته وأنت تشتهيه، فقد أكلته
وما أكلته وأنت لا تشتهيه، فقد أكلك ».
* ازداد البرد والثلج، منذ قتل المتنبي .
* لا يستقيم هذا المربع إلا إذا أصبح مثلثاً .
* " رُبَّ اعوجاج أفضل من الاستواء " .

أطلقت العنان للقيافة والزّجر والعيافة،
للسانح والبارح،
للتفؤل والتطيّر
وقلتُ : أنا الفَطِنُ المتدرِّبُ، غير أنني أميلُ إلى النظر في الكتفين، وفي الردفين وفي ما أوتي السّرّ .

IV - مشاهدات

أ - ساحة الشهداء

لبست أسماء كثيرة : الجزيرة، بين النهرين، المرجه، الميدان الكبير، ساحة السّراي. غير أن دم أبنائها الذين شنقهم السّفاح محا هذه الأسماء كلّها وأعطاها اسمها الأخير الشهيد. على أطرافها وفيها . تعانَقَ اليونانُ والغربُ والخلاسيّة العثمانيّة. مسرحٌ للتحوّل - وضعت الحداثة عليه أولى خطواتها: السيارة، والحافلة الكهربائية. وعندما كان بردى يفيض، كان فيضانه يُذكّر بالدّم الذي تدفق من أبنائها دفاعاً عنها. يُصْغون إلى أحشائها التي غطاها الإسفلت لكي يسمعوا آباءهم . وترى حنينهم يطوف حولك في كؤوس غير مرئية .
نجمةٌ تربط بخيوط أشعتها دمشقَ - شوارعَ وأزقةً وأحياء .
تجلس غالباً في استرخاء كمثل امرأةٍ تستحم في العراء . مسرحٌ .
قلةٌ هم الذين يتابعون المشهد جالسين. بضعة أطفالٍ، بضعة شيوخ .

- ما هذه المسرحية ؟
- هواجس وأسئلة .
- الأكل قليل، والشراب نادر .
- إسرافٌ، لكن في المنع .
- تكاد كل نقطةٍ في جسد هذه الساحة أن تكون ....

* الأعمارُ بيد الأجور والأسعار .
* هل البياض سوادٌ نسيَ اسمه ؟
* عَمَّرَ بيتاً لغاية واحدة : أن يسجنَ فيه الريح التي يقبض عليها .
* يظنّ حيّ القدم أنه رأسٌ لحيّ الصالحية .
* كتابةٌ كمثل زهرٍ يُزرع في حقولٍ من الزجاج .
* لا تتأخر أيها المطر، تأخري أيتها السماء .
* ينام الشارعُ والحارس ساهرٌ على عنقه .
* خيّطْ شفتيك إن شئتَ أن تتكلّم .
* أيتها المادة الشآميّة، هل الشعر، وحده، روحكِ العاصية ؟

ب - حيّ النّوْفَرَة

تنمو على جانبيه، وعلى أطرافه من جهة القيمرية وباب جيرون، أشجارٌ للمعرفة لا يراها غير تلامذة الشيخ الأكبر. كلّ شجرة سُرّةٌ من الكلام يَحسنُ بك لكي تُحسنَ فهمه أن تجلس في مقهى النّوفرة . حول المقهى، ترك الأسلاف آثار خطواتهم في حُفَرٍ وشقوق يصعد منها غبارٌ يكاد أن يكونَ ذهباً .

نقرأ معك، أيها الحكواتي، ليل الماضي، -

- بضربة واحدة من سيفه، قطع خمسين رأساً .

والويل للغة إن وقع في الأسر عنترة . لا تهدأ كلمةٌ فيها، قبل أن يُفَكّ أسره.
يتوكأ الزير سالم على أنصاره. يتوكأ جسّاسُ على صوته .
يتحد الغضب والسرور كمثل وجْه الورقة وقفاها. لا عداء في تبادُل الكلمات بين المتحازبين، بل حركة أيدٍ كأنها أغصان شجرة واحدة يُحركها هواءُ عاشق. كلٌ يقف وراء فارسه . أو يقدّم له الشاي والهتاف. ينقش اسمه بأنفاسه على بشرة الوقت.
اخرجوا جيادكم من أقفاص الحلم وسرّحوها. ليس في المقهى سروجٌ تليق بها. ابحثوا لها عن سهوبٍ أخرى. للمقهى أذنان مسدودتان . وفي الصّراخ تتوحّد الشفاه كأنّها فمٌ واحد. كلاً، لم يمت عنترة. ولا يزال الزير سالم وجسّاس يتقاسمان بركة الماء الفوّارة في ساحة المقهى. ما أعنَدَ الحلم بالنّصر. يتّخذ من الجدران والطين أهداباً يرقد تحتها. يملتئ المقهى بجثث القتلى، غير أنّ الروائح التي تتنشّقها طيبة كأنّها طالعةٌ من ضفائر الغوطة .

- ما لَهُ، حصان عنترة ؟
يتساءل شيخٌ تبتلعه ثيابه، فيما يتابع معارك اللغة، ويرى إلى دمائها الجارية، كأنه يرى جيشاً من الغيم .

- نَسِيتْ عَبْلَةُ أن تمسح قوائمه بعرار الصحراء .
* للذاكرة ماء لا تتسع له بحيرة الحاضر .
* نعم، لا يتوقف الباب والكرسي، القهوة والنارجيلة، الماء والجمر عن كتابة الشعر
* أسرار الليل أجنحة النهار
* يلبس المساء قناعاً ليس إلاّ وجهاً للصباح .
* يقال : لا تنام دمشق،
ويقال : إن نامت، فنومها خفيف كالحلم .
* لاجذر، لا ثمرة، يتشرد بينهما .

* لايعبد الشيء إلا لكي يستعبده .
* دمشق، أنت حياتنا، -
لكن، ماهذه الحياة التي لا تعطينا إلاّ الموت .

حيّيت عيواظ، وقلت لكراكوز : اسمح لي أن أقدّم لك هذا الزمن في هذه الوردة اليابسة . كان خيال الظّل يتسلّق الشاي في الفناجين وعلى الشفاه، ويتأوه أو يمرح في صوت الحكواتي .

- من الخيال ، جاءت الخيل.
- من الخيلاء، جاءت الخيل .
- أوحي إلى الريح الجنوب أن تجتمع. اجتمعت. أخذ جبريل قبضة وخلق الخيل.
-سلام لحصان عنترة. هو من الخلق الذي به العزّ.لم ينعقد بناصيته غيرُ النصر.،-

كان الغبار الذي تثيره حوافره يتموج أعلاماً على سقف المقهى. آثر عيواظ وكراكوز، ذلك المساء، أن يتحدثا همساً. كانت الوردة اليابسة تسهر على الباب، وعلى السطح، وفي الهواء. أشارا إلى العشق بين الزهور. همسا للحضور أن يلصقوا آذانهم على أكمام الياسمين والورد لكي يسمعوا شهيق البراعم وهي تخلع سراويلها . وأخذت الأشجار التي تحيط بالمقهى تنقلب كلها إلى شجرة واحدة : عطر الليل. وأخذت الحجارة تتغطى بالعطر. لم تبق زهرة إلا تفتحت من التبلل بندى الحب. صارت الأزقة نفسها كمثل أعناق تتدلى منها عقود الياسمين. وتحوّل الفضاء إلى حنجرة تهتف احتفاءً بالعشاق .

* الزائل أجمل ما يملكه الأبدي .
* هنا لا تقود الروح إلاّ إلى المادة .
* الماء والمال : حربٌ لا تنتهي بين الهمزة واللام .
* لا يُقبّل إلاّ شفتيه : ألهذا يقبّل جميع الأيدي ؟

)* أفْهِمني : كيف تقص ذيل الشيطان بجناح الملاك ؟

)* القمر بين النّهدين هلالٌ دائم .

* يتمرأى، لا لكي يرى الحياة بل لكي يرى الموت .

) قدمٌ بيضاء على كتفي قاسيون : القمر .

* وجوهٌ - فراشات بلا أجنحة .

* الأمل هنا عقد زواج مع الريح .

* يأبى حزنه أن يغتسل بماء عينيه .

* مكتبةٌ - المماحي فيها أكثر من الكتب .

) يحتاج القمر إلى كلاب تملأ دروبه بالنباح .

)* دمشق كلمةٌ مركّبةٌ من كلمتين : دمٌ وشق .

حـ - قصر العظم

ربّما كان جوبيتير الذي أهرق عطره في أغوار الأعمدة، يرسل الآن من سمائه ريحاناً يتفتت فوق الموتى الذين تركوا لأجسامهم أن تمتزج بالنقوش والزخارف. ربما تحول قصر الخضراء إلى مشكاة، ومعاوية إلى حصير في مأوى للعجزة. ربما صارت دار الذهب حمّاماً، وأكاد أسمع الأمير تنكز يصدر أمراً بقتل ما تبقى من الطيور التي تربي الأفق بين أجنحتها. لا تزال هناك أسلاك خفيت على العسس، بين السلملك والحرملك حيث تأخذ الأنثى الذكر بآهاتها ويتسلل الذكر إليها في تويج وردة وعلى بساط من الروح. لا تزال الطرق إليه مليئة بغبار يسخر من الأقدام، ويعلق رأس الزمن في الهواء. حول مئذنة عيسى .

د - سوق الحميدية، سوق مدحت باشا

لم يبق خشت يكفي النار لكي تهيىء أعراسها . التاريخ ينتحب في العباءات متناثراً على البسط كحب فلفل لم يشهد مثله امرؤ القيس. وفي أمواج من الأغاني يسبح أبناء آدم كمثل مراكب نسيت الشواطئ.

يلذُّ هنا الضياع في موج الألوان - أصولا وفروعاً. بعد البياض والسواد، الحمرة والصفرة والخضرة، تتغلغل في أفق الأزرق والزبيبي والنارنجي. وسرعان ما تشدك الشقرة التي هي الحمرة إلى الزعفراني الخلوقي، وإلى الأدبس، تدرجاً نحو الأفضح والأصبح، المدمّى والمذهب والأكلف. ثم تجذبك الدّهمة التي هي السواد إلى الجون والأحم والأكهب، والأحوى والغيهبي والدجوجي. وتقودك الخضرة إلي الأصحم. والأطحل والأورق والديزج والأربد والأخضب. وتسلمك الشهبة التي هي البياض إلى الحديدي والخلجوني والأضحى والقرطاسي والأشهب. وترميك الصفرة في الهرويّ صعوداً نحو المطرّف. المدنّر، السّمنْد، العَدَسي، الغِربيبي، وتنسى عينيك في المطرّف، والمولع والموقع، والأبلق المجوز، والأنمر، والأرقط، والأربش، والأنمش، والأيشم، والأرشم .

أبهى ما يلتصق بك في هذا الموج من الألوان، الأحمر الياقوتي الذي يتكوّن، والعلم عند خالقه، من الشمس والهواء وظل ينزل من السماء. ولا تسل عن خواصّ اللون الزمردي : «توقير الناس للمسك بالزمر، وتسكين وجع المعدة لمن علّقه عليه . والمسموم إذا شرب منه زنةَ تسعَ حبّات، لم تنله مضرة من السمّ. والمتختّم به تنافره ذوات السموم. وإذا قَرُبَ من بصرِ الأفعى، سالَتْ عيناها» .

هـ - سوق الأبازير

أساتذة يجلسون في أحضان التوابل والعطور ويعلّمون كيمياء الملذات. يزداد يقينك أن الجسد هو الأكثر بقاء. ويسعدني في ذلك أن يقال : جُنَّ القائل. أو يقال : دخل غارَ المعنى. حيث نزلت السماء وأحرقت سلالم الصعود. لن تستطيع بعد زيارة هذه السوق أن تقول كغيرك :

عجباً للمقابر في دمشق،
تزّهر أكثر من الحقول .

* يكفي أن تقطر الصحراء في فم الكلام .

) ليس المعنى وراء دمشق، ليس أمامها،
لا يميناً ولا يساراً - المعنى بين قدميها .
) كلامٌ ربيعٌ دائم، عملٌ خريفٌ دائم .
)* كتابها المقبل :« كيف عشقت جنياً أسلم على يدي » .
* لايليق بأحد أن يكون شاعراً كما يليق بالوليد بن يزيد .
* يمكن أن يكون الغبار في دمشق بيتاً للشمس .
* أفكار تتدفأ على جمر المال .
* زمنٌ أعمى يتوكأ على عكاز مليء بالعيون .
* الصلاة هنا أقصر طريق للذهاب عمودياً إلى السماء .
* السحر والعلم هنا مسحوقان يقيمان في زجاجة واحدة على رف واحد .
* يتعذر وصف شهوة الكلام عند جدران دمشق .
* الدائرة هنا نبيّة المستقيم، و المثلثُ الوحي .
* هنا ينزل الرأس ويرتقى البطن .
* ليس لكلماته أرجل، ليس لأفكاره معاول، -
كلا، مايقوله لا يبدأ وليمة، ولا يجلب غنيمة .
* يعجن الخردل بالخل ورماد البلوط، ويخلطه باللوز والزبيب،
لكن من أين له الماء؟
* كيف تريد أن تكون خالقاً، دون أن تكون ماحياً ؟

دمشق، -

قل الشام وجلق، العذراء وجيرون، قل عين الشرق
إرم ذات العماد، باب الكعبة . قل، وأسلِم جسدك إليها .

أسلم جسده إليها، -
في حارة الخلخال أصغى إلى رأس يتحدث عن زوايا الرجال، وجسده في مكان آخر،

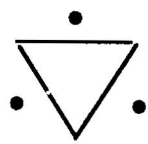
في كل رباط للنساء - مهجورات، مطلقات، متعبدات، صوفيات،
حيث تجفف الأيام عظامها على خيوط الكتان .

وبين باب الجابية وبوابة الله، استأثرت به طويلاً زاوية كانت تحتضن بيت يهوذا . تخيل البيت، وهَمّ أن يسأل الحجر أو أي شيء آخر: أ إلى هذا البيت لجأ القديس بولس؟ وأخذت بعض الكلمات في قاموس الأسرار، تظهر وتتحول إلى أقواس قزح وإلى أشجار وبحيرات . وأخذ بعضها يتحول إلى كائنات أكثر أيغالاً في السر .

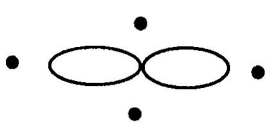
وضع يده في يد كوكب الزهرة ليعرف كيف يخرج سراً من بساتين الزينبية إلى باب توما جارها القريب. لم ير في باب توما ، أو هكذا ظن، إلا شفاهاً عالقة في الفضاء تتبادل القبل، وإلا مخلوقات ليست لها الوجوه والأرجل التي تكون عادة لحيوانات اللغة. كانت تشرده في رؤوس جبال وبطون أودية. ولم يتذكر عمر بن العاص الذي نزل على هذا الباب ولم يدهشه هذا النسيان .

٧ - طلسمات

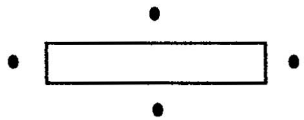
(من أجل الغوطة، وتحية لعبد الغني النابلسي)



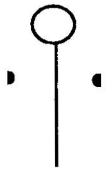
« أبحث عن جارية عذراء حان نكاحها
عرها ، وانفش شعرها ،
أعطها ديكاً وقل لها : طوفي به حول الزرع .
يسلم الزرع من الآفات،
ويهلك الزؤان لوقته . »



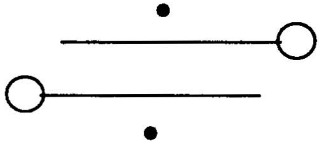
« خذ أظلاف الماعز، وقرن الأيل، وأصول السوسن، اسحقها جميعاً مع البندق،
بخر بها البيت،
تهرب الحيات، وجميع الحشرات ».



« خذ قلب بومة كبيرة
شده إلى جلد ذئب
علقه على ساعدك
تأمن اللصوص وسائر الحشرات،
وتصبح معظماً عند الناس » .



« اصنع من النحاس تمثال جرادة
جوفه،
ضع فيه جرادة وسدّه بشمع
ادفنه،
يتفرق الجرا، ولا تعيش جرادة في ذلك المكان. »



« خذ قليلاً من حبة البركة،
وقليلاً من البلسان
وقليلاً من قشور الزنجبيل،
امزجها، وضع المزيج في طعام،
تحل في من يأكله روحانية المحبة » .

(الملاحة في علم الفلاحة) .

VI - شطحات

ماذا يفعل جدارٌ ماذا يفعل دخان بين نهدين . ماذا يفعل شرطي ماذا يفعل
سجنٌ بين الكبد والعين هل الأفق هنا عمودٌ من الملح؟
يا لهذا الهواء الذي يملأ الفضاء بالتجاعيد .

ماذا تفعل بهذا الكلام الذي تنبشه متكئاً على صلصال يذكر بآدم ماذا تفعل بمدن
لا تطل إلا على الهاوية ماذا تفعل بشوارع ليست إلا سيولاً من الدمع .
خيرٌ لك أن تعطي هذه اليمامة منديلاً لكي تمسح عينيها .

سرطان يلتهم جسد الواقع، وفي الريح ورق ليس الشجر بل البشر .
وليس الرمادفي الهواء بل في الرئة، وليس الوحل في الطبيعة بل في الطبع.

)* يعتذر دائماً عن الالتقاء بالآخرين، هامساً : امرأة من الجن في ضيافتي .
* الأصابع أزهار الجسد .
* يؤمنون بالكواكب، ويأخذون العلم بالشمّ .

* أجسام تتعلم الركوع قبل أن تتعلم المشي .
* حكمته الأولى : الناس دجاج يتتلمذمون على الثعالب .
* فوق سريره، هذه السطور :
« الله صديق للفقراء في الحلم،
وللأغنياء في الواقع» .
* «رزق الفقير حصاة يمصها حتى الموت»: قائل هذه العبارة قديم لا يزال حياً.
* يصف الناس :
« لسان خصب، وقلب قاحل »،
وهو نفسه « عينٌ " صحيحة وجسم ذائب».
* كان يقول : «ليس الإنسان جسداً، بل عدد. يمضي شيءٌ منه مع كل يوم يمضي» .
* يناضل، لكن كمن يريد أن يحولَ الحجر إلى خروف .

يلزمني أن أفكّك جسد الليل عضواً عضواً لكي أقدر أن أكتب خطوة واحدة من خطوات الشام،
هكذا لكي أعري نهارها ألبس ليلها، وما أكتبه يمليه التيه إن صح قولها:
للكتابة شياطين، فأهوالها هي هذه الشياطين
أهو الوقت يتسلح بها ضدها ؟
لها لهذا الهيكل الذي عاشت فيه آرتميس، أنذر هذه البقع من الحبر، -
متى تقتنع بعشتار ؟

فرغت كأس المعنى من الثمالة،
وليس من يترشفها غير الشعر .

(باريس، أوائل كانون الثاني 1993)

قاسم حداد

منذ بنات آوى

قِيلَ أن بنات آوى الجميلات يجلسنَ في خديعة البهو يؤين الهاربَ والمشرّد والغريب، وكان عليّ التحلّي بوهج الشهوة وامتحان أعضائي الداجنة، لكي تطمئنَ لصفاتي مليكةُ الليل. قيل أن الانتظار الغامض الذي ابتكرته بعزلتي الذهبية سيكون خاتمة الأحلام وليس لليأس أن يدرك أدواتي. فبنات آوى ضالة المفؤودين وجنة الوحيد. وقيل أني مبعوث النيران لجهنم الجسد. فاختلط في كبدي فتوى الهجوم وشريعة الفرار، مثل زعفران تائه في قصعة الحب. تظاهرت بالذئب، فتكاسرت في جسدي حيوانات الغابة. و الوصيفات يأوين إلى مخدعي غداة كل نص. أثيرات في الأحلام تتزخرف بهنّ الكوابيس. فطنتُ لغوايتهن، فمن يجرؤ على تفادي شهوة المستذئبات، بطرتُ بمائهن الخفيّ وأجّجتُ بثلجتهن مكامن النساء الوقورات، تمرّغت في انتظار الأجنة وهي تتخلّق في طين الله مثل كمأة باسلة. كنت القدم العارية كنت شظية القلب الضاري كنت مسمار الباب مارقاً زهرة الصدر كنت أسئلة الكهرباء كنت نحيب

الأبجدية كنت ميراث الكتب كنت شظف الخبز في العائلة كنت الحديد فاضح الليل كنت عاج العفة تقية التجديف كنت الشهوة الخفيفة كنت التميمة وصمت الناس كنت الدمث كنت في وحشٍ وفي أليفٍ كنت النوم في هزيعه الأثير كنت أستجير من المخلب بالناب كنت أشعل قنديل الباب لئلا تطيش بغتةُ الصديق كنت أصقل الرسغين بمعدن الحرس كنت أستفز يقظة العدو كنت أدعَكُ الكعب بفرو الخيل كنت أفرز النحر لشفرة النصل كنت أمشي في لزجٍ ومائع ومتهدل ورجراج كنت أضرم في هشيمٍ و أحرث في ملح كنت أرفع قدمي من شرك و أضعها في فخ و أنتقل وأنداح وأتبادل وأتحول وأحتال و أنجو وأموت و أتعافى و أختلج وأفطس و أفترس وأفنى وأبوح وأنجرف و أخلدُ و أمرض وأتماثل وأبرأ وأتماهى وأتبدّى و أغمض و أتوضح وأتبذّل وأتعفّفُ وأفْجرُ وأفتضّ وأفترع وأستفحل وأنتفض و أنتمي وأنفصل وأتقاطعُ وأعترض وأتحاجز وأنهار وأجرأ وأخاف وأعوي و أستذئب وأألفُ وأنفر و أستفردُ وأستجير وأبوح وأنوح وأنتحب وأصيح وأصرخ وأبكي و أهذي و أهذي وأضرب وأحترب وينال مني فأهتف وأنخطف و ينال مني فأهذي و أهذي و ينال مني أهذي وينالُ مني أهذي و ينال مني وينال مني و ينال ينال ينال ...

وها أنا أحصي الجراء و أداعبها متوهماً أنها انتصاراتي .

يا لبنات آوى المتماريات يتقمّصن العفة و يظهرن سَكينةً يفزع لها القلب لكي يحسن المارة التدلّه بهنّ. بينهن وبين الحيوان شبهة الدواجن وشهية البذخ. أما أنا فلم أفعل أكثر مما يفعله ذئب في حضرة المليكة، دهشة في الشرايين ، بهجة في غرفة الذاكرة، واستحواذ مثل سحر يذهب بالضحية. من الماكث في سرير المشبوقة و هي تذرع المسافة بين النوم والملاك، ليختلط على التائه ماء الأفق بزئبق السراب. وضعت أعضائي في

اللذة الضارية وتبذلتُ للبراثن ظناً أنها الحرير. تقدمت كتيبة الفرسان كي أفوز بوردة المليكة، وبنات آوى الوصيفات يطلقن مراياهن ورائي، فيما كنت أقتحم الحصار مدججاً بمشاعر القتلى، لتنتخبني سفيرة الذئاب وتمنح المعدن شهوة الطلق والقذيفة. شخص مثلي، استفردتْ به الكتب وشغف به الهذيان، لن ينجو من خديعة البهو الزاخر بالليل و مخلوقاته. طاردني حرس الخالق منذ صفحة الكتاب الأول منذ أروقة المكتبات المعتمة منذ الغرف الموصدة منذ أكثر المخلوقات جمالاً و جهامة ومهاجمة منذ الكرسي والمائدة منذ الماء في مكانه منذ فبراير الثلجي منذ آب الهزيع الأخير منذ الاستجواب المؤجل منذ بنات آوى منذ الأصدقاء منذ أقاصي امرأة في انتظارها منذ باب المغامرة منذ شهقة النهد والنمر ونعاس الآلهة منذ شظايا القدم المذعورة منذ النوم والموت والكوابيس منذ القلب والقيامة منذ شكل الكلام منذ خدم العبيد منذ الجنس في الخلايا منذ الحديد و الذهب منذ غيظ الهذيان منذ الوحيد وحده منذ أن هذيت وانتهيت منذ نالني الهوى ونلت ما بغيت طاردني الخالق والمخلوق حتى وصلت منهك العضل فائض الجزع واضعاً جسدي في شرفة الشنق، مكتشفاً أنني لم أذهب طوال هذا الليل أبعد من حياة مليئة باللبونات. بنات آوى ، وصيفات ذئبة الملوك، بنات آوى جميلات الطلعة يدخلن عليّ ويأوين عندي ويفزعنني ويفطرن قلبي مخدوعاً بهنّ منقّبات بفروة الذهب، فأظن أنهنّ قناديل الأزقة و قناني الخمرة الشريفة، يمنحها لجسدي حارس النبيذ وحاجب الغرفة الملكية .

ولم يكن لي إلا أن أصدق ليل السرد الذي يغمر أخلاطي و أنا في توتر القوس، أهجو مغامرة النحل مادحاً زفير العسل . لماذا الآن فقط تفتحون في وجهي الكتب وتتدافعون نحوي كما لو أنني القتيل الوحيد مرتداً في حضرة الدم. كنت الرائحة الزكية

تتصاعد من قرمز الروح كلما تدفق وحل المرافعات ، وفيما تنصبون قضاتكم ومحاكمكم المبجلة، أكون قد أكملت سخريتي من النطق السامي . لستم أقل مني توغلاً في الدم .

أنا من أعطى جسده لبهجة الكشف، وأعلن ذلك جهراً ومفاخرةً كأنه يضاهي جنة الأوج، بعد أن فَرّ بيَ الشكُ من نحيب آكلي لحوم البشر. فيما كنتم تنسجون المؤامرات تحت شرفة في عتمة البهو، وتدفعون أحفادي في ليل مؤنث بالوحشة، حيث القبر لا يتسع لأكثر من فريسة واحدة، و جنازة راكضة في سريرها الأخير.

الآن تأتون لتبذلوا مراثيكم .

الآن تدركون آثار دمي و تطلقون على جثماني نشيد المذلّة .

الآن، تسمّون لكل صارية مرفأ، و ترشّحون أحلامي لحشراتكم النحاسية.

الآن .كيف تنقذون مأتماً بمعدن الذبيحة، كيف تتفادون حريق السفن منتظرة مرصودة بكلاب البحر تقفز و تحرس السواحل .

قيل لي ذات رحيل : نعلّمك الغرق قبل البحر. و كنت أطفر من زئبق النبوءة. أرى الى البحر، أغادره ، لأعود إليه بوهم النزهة . مرثاة ماثلة، فيما تتكدسون في براءة الثعالب وصلافة الضباع. إما أنا ، فلستُ إلا شبح تائه. كابرتُ لئلا أبدو في صورة العراف الأعمى. الآن، الآن فقط يحلو لكم أن تطرحوا صوت الجبّانات. تباهون بالكوابيس والكوارث التي تغرغَرَ بها جسدي الليل كله. آن لكم أن تصعدوا بأبصاركم أكثر فأكثر، حيث السهوب الأخيرة التي أطلع منها سائقاً أمامي قطيعاً من الوعول معلناً أنها انتقاماتي.

أعتزلكم مثل رعيةٍ تفقدُ مليكها دونَ ندم .***

ناصر الحلواني

جسدٌ أقصى

(ج)

«هل تلعمين البداية»
تصامته
«كان الرب هاجعاً، لما يستطع النوم»
هل يمكن القول ان للآلهة فجأة، لعله كان يعلم منذ الازل، ولكن ماحدث انه تصرف وكأنه فوجىء، لم يكن من حوله من هو غيره، فأحس لمرة واحدة، نهائية انه جيد، كم مؤلم هذا الاحساس، تعرفينه، فما به لرب، ايمكن ان يكون شىء اكثر روعة من هذا، اقدر منذ لم يكن ان يكون وجود الآخر في عين اللحظة التى تعين وحدته، سؤال، لم كان بدؤه بالرجل، تكفى امراة اتصدقين، لكنا الآن من نسل الالة.

(س)

قالت له «لا تجريني»

(ط)

فاخذها من يدها، وخرج بها، ناعسة، لا ترتدي شيئا سوى ما بقى من دفء الفراش، وجسد قاس، يطوف بها فى الشوارع، تكلمه، وتتبع وحية، يكلمها ويسعى فى نورها، فتقول «الصبح آت» ، يقول «صبح الشوارع خاطرة ينسجم فى حرص بالازقة والدروب، ويختلف عن الصبح النافذة الى سريرك، هو فى الشوارع كل، جليل كنار الا^لهة، يسلبك اكتمالك، وتكونين جزءا من وجوده، لسعة دفء تمزق نسيج البرودة الليلية، فلا تعودي تسمعين، تلمسين، او ترين، بل تصيرى انت السمع واللمس والرؤية».

(أ)

وعند مدخل الحانة، يتركها، تنقذف الى الداخل، لتعود بزاد الليل، فتخرج على الهائمين من صخرة الجبل، تسعى فى اخاييلهم، فيحطوا لها الخز والقنان، فلما تهبط، عين جسد، يفترشونها و يقتاتون عليها.

(ق)

قالت «كنت تعلم»
قال «العلم لا يمنع امكانية»
قالت «انت وسخ»
يقول «وانت الملاذ والقربان»
تقول «لك وحدك»
سيقول «لي وحدي»
ستقول «قواد»
سيقول «راهبة ......»
وينسيان كل ما سيكون.

(ط٢)

وفى المكان، يكونان، ومصباح فرد، وليل بعمر الخمر الباقية، سلافة الوحشة والجسد القصى، قربان البقاء، وكلام
«الهم جاثم»
«احك لي»
«اعن اوراق نشرتها وفراري من القبض، خرافات عن شطار وفرسنان، شغفى بالاطلاع

على النوافذ، وفرحى بجلاء اسرار الجدران، حزنى، ماأراه كل يوم، حوائط ملونة، اطر تحفظ صور ما بقى من الموت والغياب، حقائب سفر، واسنام دواليب مطفأة، نسوة يرتكن على حواف الشبابيك، سقوف واطئه، ورجال متعبون، لمبات وحيدة، ضوء فقير واشياء، وبشر يعيشون بقدر السرعة التى يمرون بها امامي، وامر بها امامهم» «مارأيك في بعض الموسيقى»

«ى»

وحينما ذهبا الى شجرة العهد، وصعدا، كانت كل الرتائم محلولة.

**

صعود فرد

(ص)

غرفة مفردة ونافذة
نسى زجاجها شفافيته عبر اجيال الغبار التى مرت به، وفى الركن، بين حائط يبص على الشارع الصغير، وهلال المئذنة المقفول على قطعة من السماء، وحائط يبص على الزقاق المسدود بالسبيل الجاف، يرقد سرير غائم، يشغل الفراغ المتاح خلفه، ركام من الكتب الموضوعة على نحو فوضوى.
وتحت الضوء النهارى الاتى من النافذة الموارية،
تكون مائدة من الخشب المكحوته صقالته، كشجرة عتيقة، مرهفة الملامح، يغطيها زمن من الاوراق، والكتب المفتوحة والاقلام.
وامامها الكرسى النحيل، بخطوطه المنحنية جميعها، نبتة خريفية وحيدة، ذهلت عنها ارضها، وعليه كانت هى، قابعة، ترتحل فى الاوراق امامها، ترتقب الجائي الى وجودها، لتصير هو، فلا تشعر دخوله، يغلق الباب، فتئوب من سفرها، وتقر اليه.

(ع)

يقولى لها «رأيتك فى ابصار كل من مروابي»
ويداري وجعا
تقول له «لو دانت لى النبوة لأغشيتهم عن سواى»
ويذهب فرحها
وتردف «ولأغشيتك عن سطورك ليكون رحلك في»
يقول «هى القربان لأجل ان امنح اللذة وقدر من الوجود»

ويفض اوراقاً عن زجاجة، يطوح بالاوراق الى اعلى ويضع الزجاجة جوار السرير، ويرنو الى عينيها.
ويردف «يالها من متعة، تلك الفوضى اعشقها»
تسأله «وانا»
وتذهب، تداري حزنا صغيرا، وتعود بكوبين، وتجلس الى جواره
تقول له «هي نسيتنى»
يقول لها «كنت احاول»

(و)

يعرف ان عليه ان يعيش خرافة سنين غير مجدٍ رصدها
ويحدّث «هى اول وثان واخر، وانا فيها، كلانا مسافر فى الاخر، وكلانا مقياس الاخر على حين بدئه وحين نهايته، مزاج من الاسطورة والوحى، وتكون الخدعة محبوكة بالرحيل، نحمل الروح الدنس، فهل يكون ثمة موت، هل مات احدنا أو كلانا، سيظل الحرف حرفا وتاريخا فى آن هو ذاته الآن والآتي، فلا موت حادث، بل هو موت حاصل، او هى فى مظنتها حياة، الجأ فى هجرتي منها الى سبل شتى، قد يكون لى ان افتح كتابا ليدلنى الى ما حدث للاولين فادرك، او اكتفى بمعرفة هى ظن واعتقاد ان طريقا هو افضل من سواه او اسوأ، او التجىء الى كهفي، وارتقب وحيا من دون اله، او ان اجىء اليك».
وتحدث «هكذا هم الصعاليك»

(ح)

تريق بعضا من الخمر فى كفها وتغسل له وجهه وكفيه وتبلل شفتيه فيمتص القطرات المخلوطة برائحة الجسد التائق
وينطق «هاقد اعدتني مرة اخرى»
وتنطق «انت لم تأت»

(ط)

وتغادره، تطوف فى البرية الاولى، تصير وداعا للمهاجر، تركل الباعة على ابواب المعابد وتتهيأ على مذبح الرب، فتكون رغيفا يقضمه الملوك والشحاذون، وحبات خمر يسكبها الحبيب على قميصه، ويهذي باسمها، فتتألف له، فوضى، نافذة تبص على السبل المتروكة للغبار، اسفارة مبعثرة ولحظة سكر، وتعود
يسألها «اين»
ترد «اجوب في القصائد»
يسألها «نالك الشعراء»

ترد «بقدر ما ملكوا المواهب»
يسألها «والخارجون»
ترد «ولجوا جميعا الى سريرتي»
وتردف «صرت لهم الوجع الموحى»
يقول «وانا من الموجوعين»
ويقوم عنها

(ز)

تقبض الزجاجة، المرة الاولى التى تشرب منها مباشرة، كانت تحتاج الى شىء هائل يمكنه دفع الحزن القابض فى حلقها، تقوم الى اشيائه، تطوح بالكتب المفتوحة والاقلام والاوراق تلتقط احداها، وتقرأ

«.. وتعود الى اشيائها، وباب فراغها، وتجوس
فى بقايا من رائحة حلوله فى وقتها، وتؤوب الى النافذة
تضفر بقايا ليل ببقايا كائن وحيد، وتطوح فى الارجاء
بقطع من ملل تنكسر من زمن انتظارها، فتهيج العتمة
الكامنة، وترتقب المجىء...»

يسألها «هل كنت تنامين معهم»
وصغيرة كانت الابتسامة فى ملتقى شفتيها، ولكنه ادركها، وفكر انه لايريد يلج مشاعا صغيرة، فتأخذه اليها، كمن تخفى حزنا رائقا، ويدس هو رأسه بين ثدييها وبفمه يثير حلمتيها، وبجسدها كله تاخذ فى الصعود به.

(ح)

ولما عادا من غشيتهما، كانت النافذة موارية، والفراغ شامل يناديها، ويبحث عنها فى فوضاه تناديه، وتبحث عنه فى بقاياها
فلا يكون أحد.*

مصر

فوزية السندي

رواق أول ..
ليقين الوهم

ما أضعتُ الكهف، لكنها ..
الأرض
طين صعب يتلو أنين جذور عمياء، تنضجُ أعضاءً تتبارى في سرادق الوقت، تتضافر وغيلة الموت : لتنجز نسلاً مغدوراً لا يغيب عن غابة الصواب، لا يكف عن بكاء البراكين كلما انكسر النهار حول نار مراياه .

طين صعب تمور في صلده مخلوقات في شراهة الحمم
طحالب تقتحم السهوب، كأضاحي يشعلها الحاضر ..
تبطئ في سرد ظلالها لترى مايذهل بذار المستقبل ..
.. ولا تتهجى لغة العشب :
حرية يبعثر لها الرعاة غمغمة القطيع
يدركها الناي الوحيد بزفير الريح
نهم ترخّيه الطبيعة لغفلتها
لنداوة تغري الغيم بجفلة الهواء .

ما أضعتُ شرنقة الغبار ولا صرخة الصخور
حيث تعبرُ بي يداي جهامة الجبل الراسخ كوشم وحشي
يصلُ يقين الأقاصي بتيه الرمال .
شواهد خرساء ترقي نردها بخفة الأعمى، كلما انهال
حجر حرّض الشهب
لينتاب الهاوية حسّ الألم
حيث .. لا أرى ولا أسأل
وظلام مرير يخضّ وعورة الهواء والأبهى من حرير الماء
حيث :

جسد وجبل
وثمة نار تعوي .

لكنها
الأرض : طاهية الدخان، معلنة الخسائر
كرة الدم، مثوانا اليومي
رحم الدمار

إذ تميلُ نهار النار، يزدهر الجفاف
لتحمل الطفولة طاسة الانتظار تحت ثدي يجثو، وجسد
يخبّ في السراب
يالأنقراضها الأليف

إذ تحرضُ مأد بة الصحراء، تحتربُ القبائل نحو صولجان يتصدع
ويعلنُ الرصاص صيحة الأختراق : شيمة العظم

طين صعب، وأصعب منه ضيف يحتل الخطى - مثلي - فلا يرى
ولا ينجو من فوهة الطريق
من تضاريس تنصّبُ أحقادها لمدن مباحة لحفيف العتبات وتسالي
الريح، إذ ترسل بناتها الراعفات لوشوشة النوافذ
الغافلة عن مصير الهبوب .
أي هبوب / أي جسد / أي نص
لنا ليل يشبه عريّ نهار يحترق .

خندق وكل شيء يشتعل
كوكب يشاكس أقداره بصلافة أسراه
قنينة - لم تفرغ بعد - تلهو بها المدارات، مكتظة بحواة وبهاليل
وحنين يتلف تحت وطأة الفضيلة
مشقة لا مفر من حكمة تروسها وهجمة حراسها
لامفر من سلطة الحجر وراعية الصخب
حقلاً من الآجر والضجيج يمتحن سنابل تتألم
وتميل .

ولا أحد
غير شعوب تصطافُ في رنين الجماجم، مظلة الجحيم
أعناق مغلولة كتاريخها المؤرخ لغيابها
تخبُّ بخطو نياق ساهمة تصدّعُ وبر الصحراء
كلما خرجت خيمة أشعلوا دم الأحلاف
كلما تململ جمر الأحفاد أناخوا النصال
سيرةٌ تخوض بسالة طينها الصعب لتُصلّي
لا لتصل .

ما أضاعت قطيفة الحرف، لكنها الأرض :
" أضاعت تضاريسها الملغومة بفوضى الجثث " .
كأنها تغرق ببطئ
بأنّه جسد رهو يحفرُ البحر، وأنثى القرش بأحداق ثلجية
ترممُ صدى ارتطام المياه بأحداق تهملُ رعشتها الأخيرة .
" أغرقُ بحدود لم تعد حلبة أضاعت ضراعة الدم وصخب الشهيق
بل موجة تداهم كل شفق مرّ موت الرمل . أغرقُ .. منذ الثدي الذي غادرني بغتة،
لا أعرف أن للعالم ثدي آخر يُرضعُ الجنون . "
كأنها الليل، تطفئ غرفتها لتشتعل وأوراق تطفو .
كأنها لن تهدأ من مراوغة غبار اليقين وغرور بوصلة القلب
كأنها امرأة تهدي سهرة عينيها لسهاد السقف .. وتغيب .
ما أضاعت عزلة التراب، لأنه القبر، ويُبدأ مضى ونسى
عزلة تمور بهيكل منسيّ .
ترى الأرض، بطينها الصعب تجور وتهوي كقذيفة
بين : وطن يبدو كأنه سيد أحجاره

ومستقبل يلوّن الغياب بمسراته المجهضة .

امرأة كشعوب لها طرق تُشعل الحصى
كلما رمت بظلالها نحو طريق يبدو أقل يأساً

تصاعد الدخان كمئذنة
فتغمد خطاها - قتلاها - لئلا تفقد الدليل .

شعوب ترثي دوار الأحجار لترث الماضي
والملاحون يجيدون نفض الجثث، وتتويج الهياكل
لنراهم كل قتل يعيدون سخاء النص
كل كتاب يتأخر في خباء الخلافة، لينسج متاريس المديح
ويكسو ظمأ الفتوحات بعريّ سباياه .
لنرى الحرف في هلع والمراثي تحتفل
كن فيكون، وسيد الخليقة في الكأس يخون
لكل قتيل رقم ليروم للقاتل أن يحصيه ..
هكذا ينهل التاريخ شأن قداسته من سجدة التوابيت
ونفائس الدهاليز
وشعوب ما أن تفرك عينيها من رمل الحلم
حتى يتدلى العنق .

ما أضعتُ محارة الرؤى
صار المساء سيف يتعرى في سهدة الضوء ويحتز الوريد
فانزع دمي كالذبيحة وارتشف سفك الألق
لأكتب ما أكبت، لأعرف شأن العناكب كلما التئم الفراغ بذخيرة الروح .
فما كنتُ محظية الجراح، لكن الحدائق مارت واعتلت كالحرئق
بئر الروح
ها أنذا .. أرى دخان الأرض، وأبصرُ أنخاب النصر
أكتنز بمارد أليف يغوي نحلة العقل
وأتهاوى
لأول وردة تراني .
لأشهد أن لا قبر لي ولا ذاكرة
كما الشظية .. كما المرأة القمقم
كانت الأرض لم تزل

ثوبنا الصخري، كفننا الحجري
كلما التئمت فزعنا
وغارت حناجرنا في سقطة الصدى
ليس لأنا أخترنا الموت، لكنا اختبرنا هداية الحياة
ولذنا بغدر الأفق . لم نفقْ
تمهلنا ولم نزل في مهل
طعنة لنا .. ونحن مخالبها الأليفة
كل دورة تشدُّ شهية الوقت
تعيد لنا وقار الوحش .. طعنة لنا

نحن ضيوفك المسلحين بضراوة الانتظار
جروك الموت لم يعد عدواً لنا
قد رافق الروح بعدوه الضال
لذا نخشى أن لا نموت
أن لا نختبر هلع الأصدقاء وعطف الأعداء
رأفتك لا تطاق، حنوك مبالغ به

يتها الأرض، يا دلال الكواكب المعتمة ويقين الملهاة
ياكسوة الغبار
لنا رعاياك وعراياك
أن نعلن كل دمار ورعب
خيبتنا .
يا للوهم ! *

رواق أخير .. لـي

* الكتابة تركة العزلة .
* المعنى نعيّ الصوت للصورة، يا للنواح .
* الخيمة تاريخ يخفي أشلاء الفتوحات .
* الأمل مدّ اليأس .
* أحتمي بالبوح - شريك القتل - .
*أرتشف الحروف ببطئ لأسكر في غيمة اللغة
* لي براق وقارب، الأول يرى والآخر يغرق .
* حواء تفاحة لا تغتفر .

* أن تكتمل : أن تحتمل حياتك كطلقة .
* أباريك، لست الضحية ولستْ الفأس ،
ثمة فارق أكيد، لا أعرف أين .
* الجبل أنقاض البراكين، يلذ للنسر أن يسكن يأسه .
* الكتابة مهارة الكبت في كسر فخار الذاكرة .
* أناجيك لأنجو منك .
* الضجر ذريعة الكتابة .
* محمد شاعر أضاع الكهف .
* لا أنساك، كأنك أنا .
* أخطأت عندما أدركتُ خطيئتي .
* لا أعرف لغة لا تشقى في شهوة الورق .
* يا صاحب الرصاص لا تتقد في الجرح،
لئلا أآخي الألم .
* تلوى الجياد أعناقها وتنتفضُ فزعاً كلما علا الغبار،
هكذا نحن .. نحن الموعودين بالعاصفة .
* كحصاة في منتصف الطريق ، لا أصل ،
ولا شأن لي بالعودة لأصل .
* معك أتبدد ،
لست الزبد ولست البحر.
لكن شيء ما كلما تمادى تاه .
* مرساتك .
* تغزوني غرائز الغابات كلما غرزت يداي في غياهب الرأس .
* بينكم صرتُ أقل ألفة ،
بوحشة الصبار داويت جذوري، لئلا تفسدْ .
* أتشظى .. لتلتئم الحروف .
* وحيدة إلا منك .
* صرخة أخرى ،
يتسع الهواء لأكثر من ذلك .
* انتظر ومظلة تسع العالم .
* مذْ أحببتك لم أعرف نهاراً واحداً،
أباحني الليل .
* شاهقة لا أعرف كيف يراني السفح .
* الصخرة امرأة تجف على مهل ولا تغفر للهواء .

* لأنتقم لكم أن تزدادوا شراسة .
* أيها السور تمهل،
لست حديقة لأحتمل .
* أقاوم مزالق الطفولة ،
مشاريع الألم، بنفاذ الذاكرة .
* آتيك مفتولة حتى العظم ،
لترى كيف انتهى الشحذ .
* ذات ليل توسد القمر كتفيك
فاحتملت أنك النجم الوحيد البارق في الفقد .
* أسهو وغرفة بريئة إلا مني
كأننا جريمتان .
* في سماء قد تتصحر
يهلك وجهي وهو يرنو إلى الوقت .
* آن أغلق النافذة لأحاور البرد
تغيم الستائر فيّ لتعري سراب الدم .
* كلما سخر الليل من هدأتي
منحتهُ الكوابيس ليشفى .
* الكون فكاهة لكن فيكون .
* لن أغفر لك أجتياحك .

البحرين

صلاح عبداللطيف

أختلي بهم في أحلامي

1

تمايلت حجرتي كالزورق، قلبي يفح، لحمي يتقوس، ظفائرها مشنقة تلتف حول رقبتي، هيكلي يرتعش واسناني تطحن الهواء.
قالت وهيتشن: انك تدعس باظافرك على ازرار الموت، وجهك اسفنجي واعماقك خضراء، سيعطيك السحاب كبرتيا ازرق. داو بحرك كان.

2

ادخلتني في دوامة الهواجس، كانت تريد اغاظتي بمثل هذه التعابير الموشحة بمنديل ابيض، لكنها هشة كالبنات، هشة هشة، احلامها وارئحتها، رصيفها وخريفها الحنائي.

3

اعذريني، ان جوانحى فارغة وفزعي لماع، سامتنع عن مداعبة شرايينك، لن اترك جفونك تحت راسي، ساتخلص من رائحة جسدك، سادور حاملا نعاسي في الفنادق، انه جوع، ليس جوع السرير، انه الشرح الذي هنا. انظري.

4

ما الفرق بين الريح والروح؟ اين بعثرت ريحك يامن تبحث عن سلة تضع فيها دررك؟ اي قاع تريد ان تفرش عليه صوتك المبتل بالماء؟ اية كلمات؟ ماحاجتك للربطة الحمراء وانت تتقن السحر؟ لماذا الجمجمة والحكمة والدمعة؟ لماذا الياسمين بين اصابعك المسراء؟ اصرخ بك قلبك مع الاشجار، تزين بالضحك، اركض الى الخلف ولا سبيل الى الرجوع، ارفس مدن الظهرة بكتابك الحجري ولا تلتفت، انذاك ستتكاثر الفراشات على فمك، الفراشات الملونة باصباغ لثورة الصناعية.

5

الى متى تريدين التهام النهر؟ انها جروح بنفسجية لن تضمد، ما تمكن منه اللصوص لن تصلحه المحاكم، سازرع يدي في كيانك، وساعترف ان بشرتك عسل نحل وان اهدابك ريحان اخضر، اي شعاع يضرج ثيابك، الشمس تتكىء على ذقنك، وضحكاتك تفيء كتفي.

6

لاناث الطيور شهوات كذكورها، هكذا ستنجين من الموت، هكذا يغفو النهار كما تغفو السيجارة في المنفضة.

لم اع ما كان يدور، في ظل النوافذ مشتت عنك، منزلا منزلا سألت عنك، اين انت ياجمرة البركة؟ اين انت يافخ الطيور؟ بمنقارك الفضي كحلت الهواء، وبموهبتك تباهيت، صوتك مروحتي وخيالك

7

تفحصت اوراقي قبل ان تاذن لي بدخول الحجرة، قالت كما لوانها تواجه مشهد قتل :

- النجوم ستجدها فى سلقاك كما تمنيت، لكن حاذر من تسرب النمل الى السلة، النمل كما تعرف يخطف كل شيء، وفي حالة تمكنه من النجوم، فانك ستعود الى الميناء الذي اتيت منه فاشلا.

قلت بحزن

- ساعلق السلة في كتفي، وسافتحصها طلما ساورتني الشكوك، لن يجرأ النمل على التجوال فى هذا البرد.

قالت وهي تخفي نصف وجهها بالجلنار:

- اريد ان انجب اطفالاً يشبهونك، سحنتهم كالقهوة وعيونهم لوزية.

8

فـوق سـعف النخـيل تـسكت القنابل، فـوق سـعف النخـيل تدوي القنابل، هاهي تضع بطارية في بطن القمر، لن ياتى الضور، ولن تفقس جرثومة العدالة فوق سجاجيد المقـر العـام ، تواريت عنهـا مـرة أخرى، وبالغت في اسـتـصـغـارها، وحـينا جـاءت العواقب، بالغت فى وضع دماغها تحت المطرقة ، ثم بالغت في التهلف.

9

فرقت بين الزهرة وتويجها ، وانجزت ما تمكن منه اسلافي، ضخمت مركب النقص في داخلهم ، واقترفت الكثير من الحماقات.

10

ما حاجتي للمطر الصيفي؟ الا يكفي مطر الشتاء؟ خشنا كالمسامير شوقها، للتو فرغت منها، كانت معركة، افهميها كما تريدين، لم تك معركة بالمدافع والرشاشات، اخرجت ما يفور في بطني، كانت مطاردة، تشبه مطاردة القط للفار.

11

القيصر المقلوع بدا ينصت لنبض الحياة، لم تعن انها نبض الحياة، هي تعرف انها نبض الموت، ولكنه توصل الى انا جهات الكون .

12

نظرت حـولي، ابتـسـمت، طوقـتـهـا بذراعي، وعندمـا تاكـدت بانه سـريري، وان ظل الاشيـاء التى حولي هي هي، صرخت باعلي صوتي كالمتظاهرين ـ اين السلة، اين سلتي، اين سلتي!

المانيا

غسان الخنيزي

أرجعُ تائباً الى الجرائم

حول الرضا

أنظرني بعين أخرى لعلك ترى إليّ وأنا أجافي الوقائع، حاملاً النوايا عالياً، مخافة انهراق العسل الذي أكاد أغرق في منابعه الفجة .. ذلك هو الرضا والإستئناس إلى الوحشة المطلقة، الأستيهام والتواطئ كما لم نعرفه من قبل .
أنعرفه ؟
في البدء أظنك تظن أنك عارف ماذا في البدء .. أو، لربما كنت مثلي تقول إن المعرفة هي أن نتربص لإخفاء الأشياء كي نمارس وصفها الشائن : هنالك الآن مراوغة عظيمة وشائنة أنخرط فيها مع عسل الأشياء، مع الرضا .. شفيعي في ذلك كله هو حفظي للنوايا غانية في محملي الجم لها إلى أشد المخابىء تلوثاً بالرأفة والحميمية . هكذا هي إشتباكات المعاني والإحالات، وهذا هو الوضوح متأوجاً على ظهور خيل تتهاوى في سافل المدارك وأروعها بلادة وخمولاً .. وأنت ؟

حول القناعة

هكذا اذن استحوذتك القناعة !
ماهمّني أن أجد تخريجة لما أقول ولا أفعل، لكنني حيث تتواجد الأوهام ..

أتواجد، سابحاً صحبة سرب من طيور السنونو ... ولما لا ؟
بعد ذهابك لملمت لغاتي كلها من قارعة البحر، ودفعت بكفي في وجه الأحبة قاصداً أن لا . . وهكذا تراني منكفئاً في البحث عن الأشكال وعن نهاياتها . وستتأكد إنني بعناد قبرة سأفصح عن لغة توائم وهم أكثر إيغالاً في التوحش والفطرة .
في الأيام أتاجر بين المأوى الوظيفة ... بعرقي . أحياناً ليست بقليلة أتاجر بخلاصة ذهني ثم أعود بفم مليء بأوحالي المتربة ... لا تؤزر قناعتي غير أوجاع الصدمة القائمة .
في اللحظات أصطنع الحضارة كما تعلمناها في الفصل وفي المجلس الأبوي وفي الأماكن الأخرى التي نتراكض فيها بحثاً عن ذواتنا المنخورة بالفضيلة . ويبقى جنون «فوكو» هو الأكثر حضوراً حيث نتبادل اللغو : في المزادات وفي المسالخ وفي دور الأوبرا .
في الأوقات يصفعني شوق عارم لكي أخادع نفسي وأرجع تائباً إلى جرائم الكتابة، لكن العزيمة أضعف من أن تساق سوق الأسود إلى الفرائس ... ولكنني، بهكذا، لا أقول جديداً .

حول الحنين

ههنا، حيث تندحر الرغبات إلى البدء . وتبقى مليئة بالطلاسم واللعن أماكن أرضية نهفو إليها كل حين . ههنا واحد من هاتيك الأماكن . في الأفق، بعد إلتقاء النور بالأمواه وزبد البحر، ألقٌ يهرب من بين أيدينا ساعة يتأوج العطش .
هوذا المشهد الذي نرى دائماً : ننبعث في الأيام ونندمج إلى حين في مغرياتها . ثم إننا بعد ذاك الأنغماس نشرع نبحث عن السمو، أو، هكذا يخيل لنا . في الغرف المعتمة، يأتي النور عبر الكوى الصغيرة ويستطير في الذرات المبثوثة في الطقس . وهناك، دائماً، على الضفة الأخرى من الأماكن، في الركن الأبعد فيها، يكمن النقيض الأكثر غموضاً وجلالاً . بعدها سنبحث دونما كلل، وسنتأبى على الحكمة التي تقول : توقفوا، عبثاً ما تفعلون .. سنبحث دونما تبصر عن السراب في أيامنا، وعن الأرواح الشقيقة في الليالي كما تظل قريبة في التمني، عصية على الأكف التي بها نلهج لهجاً يكرسه الحنين .

الظهران

لقمان ديركي

إنتظرَ قطاراً كاملاً من أجلها

يترك في الفراش نوماً قلقاً وبقايا أرق طويل
مكانه يرى الداخل، مكانة فيه.. يرى الخارجين
وامرأة مرتبكة ولا تخطو إليه
ـ ضغط كفه عاصرا مصافحات قديمة ـ

أ أ أ

عندما ودعها ملأت زجاج القطار بالقبل
فتكسّر هو
والقطار يرتب امرأة ـ ربما ـ لن تعود
انتظر قطاراً كاملاً من أجلها
ولم يترك سوى حقيبة تمشي وحدها
مرة تركه القطار منتظراً
وفي يده.. بطاقتان

أ أ أ

تلكأفي المكان، خطواته خوفٌ مكرورٌ ومسافة غير محكمة
الوقت مهلته الوحيدة
والأمكنة جوابه للمسكون لأنه هكذا
.. خطواته دائما بلا أقدام

أ أ أ

رجل بشرفات كثيرة
الا يطل إلا على امرأة واحدة
وحينا تتساقط عليه شرفاته
تتهدم عليه الجدران
وعندما يتمايل، تقع من جسده أسبابه
وتتراكم فيه القبور...
لم يترك سوى حقيبة تمشي وحدها ـ
لأنه جميع الأسرار حوله ومشى مفضوحاً بمارآه
قبلته العجائز من جبينه والأصدقاء من خديه
وامرأة وحيدة قبّلته في المرايا
تلمس وجهه، تذكر التجاعيد التي ستحتدم فيه
وعندما التفتَ، أحسٌ بندم قديم يعضّ أصابعه
ـ أخذ قليلا منها وراح ـ
عندما ذهبت لم يحزن كثيراً
ثم حزن كثيراً لانه لم يحزن
سراحَ شعره
لبس ثياباً جديدة
تأمّل المرأة كثيراً.. ندم.. ندم
وعلى المرأة حاول أن يكتب شيئاً
ثم لم يعد يرى شيئا
ثم لم يعد.. يرى .

حلب

غسان الشهابي

من ديوان الحماقة

ليل قليل

امرأة تجلد روحها في الزاوية،
تشق بالقلوع سجاجيد تعول في انتظار البوح .
إمرأة
لكل لسان ما يشتهي من حرقة التبغ،
لكلِ لون
عادة يتنبأ الصغار بالزلازل
فيما تتفطر الكهوف و هي ترى المآقي مدكوكةً بتلال الأرقام
أرقامٌ تنثال في جبال لا قارىء لها غير الوهم
المتسلقون وهمٌ أيضاً
وهُم ... يحاصرون امرأة علقت بعبوات الياسمين
وأوداجها كما كان العهد .
على من ستسقط الرفوف القادمة
تتباهى بالحلكة في حضورها
النهار خجل يبتعد وامرأة ترفع ستار الليل
لتطل المهزلة
أحذية لا ربٌ لها
ثقيلة .. لاربٌ لها
لعلها .
الرفوف.

ظلال أسفار تكبر

ثم يهدأ الغبار.
عودة إلى ماكان يجب،
لتتربع المخلاة حيناً وتمط النوافذ قضبانها
لعلها،
تتربص القطط بين ثنايا الأقلام،
وتراوح لترسم لجين العشب
طريقاً لخطى آخر من ذهبوا .
رهط من الأسفنج يقترب من وريد نجوم الأرض
يمتص الظلال .
هذي ظلالك يا دليل النرجس والزئبق
هذي حيواناتك ثكلى تجر أرصفتها بأسفكسيا الخدر
ضدك يقتل ضدك والبحر مرجعك .
وأنت لا تجيد عزف الجمع .
دع عنك،
فالدر لا ينسى مصادره، وعقرب الثواني يتعثر .

خطايا

1

ينسدل الستار حين ينسدل
على لا أحد
ويظل الشارع في صمت الأقمشة ...
عندها لا يحترم الموت حتى القطط .
و يسفّ البعوض يفتش عن نسق لكنوزه الدموية .

2

رُبّ أخ لك لم تلده السماء
يشق النهر للصحارى
يداهم في مدلهمات الفوضى شوكة الوجوه
ويختفي .
رُبّ أخ ... رُبّ

- تجرح الروح ليمنح عبق النغمات
ويرتبها حول أفواه الناس
رُبَّ .

3

الملاءات وحدها لا تكفي
للملمة أشلاء الروح
ببياضها مفزع .

4

فعولٌ مفاعيلٌ مفعولٌ مفاعلُ

متى تنتهي النكتة ؟

5

صبية يلهون بقتل شخص عجوز
تتفجر خيوط الدماء من اللثة
بأسنان تصلصل
الرجال يتحلقون.حول المشهد
و يرقبون الروح و هي تبرأ
والأشجار تدير ظهرها .

6

لا فائدة .

7

عاد الرُّحلُ ليدكّوا ما فُتح ...
ويَدَّعون .
ينتظرون النجدة من هزيمتهم ...
امرأة تلوح بملابسها الحميمة
الوحل وصل حدّ الذقون .

هاشم شفيق

تلك الرائحة

تلك رائحتي
كيف أمسكها ؟
انها تهرب الآن . . .
قندول قند من العاج
شاي القرى يغتلي في الأباريق
والنوم فوق السطيحة مسكر
يهدهدني في الليالي
هديل الفواخت
حيث النهر
يبلّ الصرائف بالماء
حتى يهاجسني
كي يبل قميصي
فأصحو على غبش
يرتدي قمصاً من جريد الأثل
تلك رائحتي . . .
لبن طازج في القرب

خضضته أصابع أختي
فصار لنا زبدة من حليب الضحى
كان ملتمعاً
سائحاً فوق ذاك الرغيف الذي يغتذي
من هسيس السعيفات
فوق ذاك الرغيف المحمَّص بالصبر
والطيبة النادرة
تلك رائحتي...
أ نوْرٌ في المناقل تطفو
وجمر يسيل
على الكستناء المخبأ تحت الرماد
ويبض تدك الحرارة قشرته
فيطق الصدى !
تلك رائحتي ...
حبة الهيل تسبح عائمة في دلال النحاس
فتعبق في البيت رائحة البن
ممزوجة بحرير العروس
وحناء قدميها
ومخلوطة بنهار لذيذ
إذن تلك رائحتي
كيف أمسكها ؟
إنها تهرب الآن مني
وتنأى
آه تنأى الروائح عني
وتبعد
رائحة الأهل
رائحة الصيف في الشجرات انتأت
وأدنت في المهاجر رائحة مربكة !

لندن

كريم رضي

فصولاً فصولاً

يحمحمن
والليل نافذةٌ
أشرعت بابها في
مهب السنينْ
ويشبكن لليأس
ورداً بأعرافهنَّ
فحيحٌ لأنهارهنَّ المعذبة
الجاريات قرىً
وفصولاً فصولا

يحمحمن
والليل مغتلمٌ
في أزقته الرازحات
وينسلن فضة
تلك الذوائب
ضرّجهن الحنينْ

فحيحٌ لأنهارهنَّ الفِساح
وللأجمات الأثيثة
رشحٌ نديٌ وهسهسةٌ
سهلةٌ
تحت طاقاتهنَّ
تخاتلنا
تزدري لمناقبنا
وتخيط تباريحها شبقاً لولوجٍ
سخيٍ
سيفعمها
ترتقبهُ مطرزةً بالمحبة
والياسمينْ
لوى الليل أعناقه المشرئبة كالأفعوان
وراح
فعدن لجدرانهنَّ التي بردتْ
وقستْ
ينتظرنَ ربيعاً ضنيناً
يعود يراوغهنَّ ويمضي
قرىً
وفصولاً فصولا

مخض القلادة

1 الفتاة

في الفجر
طوقني غرابٌ عابسٌ
بتميمةٍ ومضى
يهوم في السديمْ
تلتف عوسجةٌ على
جيديْ
ويغسل جبهتي
قمرٌ يتيمْ.

2 الجندي

وحدي
وألسنة الظهيرة
تقتفيني
والجماجم في الطريقْ
منصوبةٌ
وحدي إذا أطفو
يشد حذائي الأطفال
تفرش قريةٌ أعشابها
ويهرول الماء الصديقْ

3

بين ضلعيها
غرسنا غصن نخلةً
وكتبنا آية الكرسيْ
على تابوتها
وقذفناها بقلب الريح مازالت
على الباب توالي موتها
كل ليلةْ

4 ركن أبيض

أمس ناولني الحزن
فنجانه وابتسمْ
هاهنا
ركنه الأبيض الذي
ألفتهُ الدلاء
الحنونة
من ألف عامٍ هنا
فضة الدمع في وجهه
واخضرار الألم .

ذوي القربى

أراهم
خجولين كالنخل
إذ يعبرونْ
شوارع في وطن
سيحاول أن يتذكرهم
وعلى رأسهم
لعنة الانتماء إلى الماء
لو يخلعون وينسون
أسماءهم
في قرى غطست خلف
أيامهم
لعنةٌ تتعقبهم يعبرونْ
دهاليز وقتٍ
يفتش أصلابهم
يغسلون جوارحهم
ومحاجرهم وجرائرهم
لا يزال يطاردهم ميسمٌ
يصطفيهم
إلى محنةٍ ألفوها
أراهم
علامتهم خجل أبيضٌ
واخضرارٌ يلوث
أقدامهم
حين يمشون في
وطنٍ
سيحاول أن يتذكرهم.

البحرين

مروان علي

ربما عطرك

(نزيهة .. شكراً لنميمة الآخرين)

1

ما منك
وأنا أركَض وراء غيمة
ثم أكتشف أنها لهاثك
أو نقاطاً من حروف الضَباب
ووحشة ألم آه
عند غيابكِ
ما منك
ووجهكَ يهطل بعيداً
عن جفاَني
. . . .
. . . .
اطمئن
وراء الهواء الذي
يهبُ على ثوبكِ
دائماًلهاثي
(حين يهبُ الهواء على ثوبكِ أتبرّعُ دليلاً

كي أدلهُ على الساق والورك وتكويرة البطنِ
وكل التفاصيل الأكثر عذوبةِ .
كذلك
استمتع بانحناءتك العذبة
حين تعيدين للثوب شكلهُ،
وحبيبتي).

II

عنكِ
وعنَ حديقة ترتسم ملامحكِ
على وجهي
.. ربّما اصابعك عند قامتي
أو
نفاسة تتوسدُ نفاسة
كلّما تأخرت عن زفيركِ
.. تعالي
القارة موحشة في غياب عبثنا
المسافة لذيذة ونحن نسير عنكِ
أو ربّما عطرك
كما أتخلّه حينَ احبكِ

III

تحت نافذتكِ
تحت ألمي
لم يكن غير كلامي
وقليل من ابتسامتك السابقة
تحت نافذتك ثانيةً
اسمّي رائحةَ قميصي
سكوت الشارع حين مرورك
ياوردة الأصابع
يامطر النسيان
ماكتبته على حدوةِ حصان ميت
- ولم أرمها في بئرِ مهدمة -
لم يكن سراً
ما قرأته الفجرية / نوفا /

بائعة الأسنان الذهبية والتوابل
لم يكن ....
ما بينك والياسمين
مانسيته وأنا أمرُّ أمامك ... لم يكن غيري.

دمشق

سعدية مفرح

تغيب , فأسرج خيول ظني

تغيب . . .

فتمضي التفاصيل، هذي التي نجهل كيف تجيء نثيثاً وكيف تروح حثيثاً، تغني كسرب قطا عالقٍ في شراك النوى، فتجتاح صمتي هذا الغريب المريب، تغالب وجدي هذا السليب، تنوح ولا تنثني اذ مغريات القطا المصطفى عبر فيافي الضنى قد تلوح بجبهة مهر جموح صبوح .

يدق غيابك جرس حضوري فيلغيه .

وحين تغيب يلملم حزني أطرافه نافذاً

ويغرق فيَّ

وينداح حين تجيء

فأغرق فيه

ألا برزخ بين هذا وذاك

نمارس لا حزننا في جانبيه ؟ .

تغيب . . .

فأسرج خيل ظنوني

. . . .

. . . .

. . . . 1

غيابك نهر غضوب

وحين يكون

أخضب كل عرائس شوقي ملائك حب، وأفرش كل عرائش قلبي أرائك لعب لهن، فأجلوهن وألبسهن خلاخيلهن وأبرزهن نهارا جهارا يصرن شموساً يراقصن موجك منتشيات بهذا العلي الأبي الفتي وينثرن حناءهن الجميل طيوراً على الماء تنقر سبع نوافذ خضر، وتشعل سبع شموع وينداح فيض الهديل العليل صلاة لطقس النخيل المخضب بالعود والورد والند والطلل الموسمي البليل، والخلاخيل هذي التي فضّضت ليل وجهك تدعوك سبعاً،

فهل ستفيض، وقد غيض مائي، ؟

وحين تغيب . . .

يكون حضور غيابك أشهى وحين يغيب الغياب يكون حضورك أبهى، فكيف يكون الحضور غياباً، وكيف يكون الغياب حضوراً، والغياب سراب ؟ 2

الذكريات

جرح الغياب

وليس لذاكرتي أن تغيب .

الكويت

(1) أيكون الغياب، إذن،

شهوة للعذاب ؟

2) حالة من غياب تمر بنا

أحمد زرزور

شفاهٌ كثيرة لكلمة واحدة

قرابين

لا امرأةً ولا أمةً ، العواصمُ غادرها النَّخلُ ، الأصدقاء أطفأهم الشّتاءُ، واللعناتُ لا تمنعُ العُرْوَة ..
كيف أتَّحدَثْ بي الأشجارُ ، إذَنْ ؟
وفي أي فضاء حلَّقت الدُّموع ؟
ألا يزالُ للأطفالِ إيمانُهم ،
وبأي صفةٍ يفهمَون صَباحَنا ؟

سريرة

بماذا أسمِّيك الآن، أيتها المُخلصةُ لقمر الفِناء ، فناءٌ لم أصْغ لألوانهِ وهي تغمرني بعبير القططَ
يا للبراعة :
لم أرَ ماتحت المُواء ومافوقَ الصَّمت ...
بماذا أسمِّيكِ أيتهاَ المرفرفةُ على
غبطةٍ لا سريرَ لها ؟

على شرف الأربعين

رسائلكَ أيها الخريفُ ، وصلتني ،
هأنذا أكنسُ السُّلمَ من ذكرياتي ،
ذلك السِّحرُ تحدى " نيتشه " وجعلني إنساناً أخيراً ..
أيُّ آلهة تقطنُ النّساءَ وتُخضّبنا ؟
أعضاؤنا الشّجيةُ لا عُمْر لندائها
ولكنْ
أمَا من رعشَةٍ ؟

عزلة

ما ينقصني : تلبيةٌ واحدةٌ ، شبيهةٌ ما ، قد تُطهِّرني من التقوى الحزينة
شبيهةٌ ، توضّأتُ ، لأربعين أسبوعاً ، ببرق مخالستها ..
تباً ، للنصِّ البكائيِّ ، أخفى مجونه الشّرعيَّ ، وتَركَ حياءه يُومض .
يا للثغتها البعيدةِ، تحْزنُ في أصابعي لا تزالُ ،
وهناك في زبدٍ ما نهدان
لا يكفّان عن توبيخي .

على سنّة الوهم

من أين انطلقت رصاصاتُ الرحمة ،
من السنين خابت مُوسيقاها ؟
من بَرِّية ، على سُنَّةِ الوهمِ ، بصراخها ؟
من شفاهٍ كثيرةٍ لكلمة واحدَة ؟
من رغبةٍ على وسائد الآخرين ؟
من شفقةٍ تضيئ صباحاً تزوّجْتَه ؟
من ليالٍ دثّرتكَ بمعصيةٍ ،
وخمار تسلّلَ إلى السّوق ؟
أأنت بريءٌ تماماً من هذا الصهيل ؟!

ذلك المبنى ..

نزيفُ الجدران ، ذاتَ شتاء ، تهلّل لكما ، يا لشجاعة الخسَارات .
نزيفُ الجدران ، شدَّ على حُزَمِ الأسى المتداولةِ ، واحتفل بفرحٍ
تجاوز رائحة الموظفين ..
له الله ، نزيفُ الجدرانِ ، ذاتَ صَيفُ .

يظنان كل الظن ..

حذارِ من أهازيجِ النّهاية ،
من جنَّتها الموعودة ،
دَمُها ، على جُدرانَ الرغبةِ ، ساطعٌ حولكما .
حَذارِ من تدليلِ الآلهة ،
من مقَاعدها الشاّغرة في خريفكما ..
لُعبتها رائعةٌ دائماً
أليس كَذلك ؟!

مصر

فريد رمضان

رحلة مليئة بشتات الوجوه

معتزلا أيامه

يتدثر خيبة سنوات مرت بدقائقها المفخخة دونما وجل، سنوات لم تحسن العبور، ارهقته بحضور لاهث وثقيل، كلما حاول اشعال الاماكن بالصور يسبقه الرماد العنيد بخديعة الخيالات فيسهو ويعتزل.

يفتتح البحر برياح الشمال وهي تهيء نفسها لرحلة بعيدة مليئة بشتات الوجوه والمعالم التى لن ترشده الى جزيرة الأبناء، ستفرد له فقط ملامح لاتحصى من الأماكن والأزمنة المأخوذة به، وكلما حاول انعتاقا ازدادت تعلقاً، فيطوي البحر متبرماً و ينحني للريح.

أي أفول بطيئ يلفه هذا الذي كان في أيامه :

يزحزح أسرار الجبل
يؤانس ليل القريـــة
يواسي نجمة الكـــلام
يغالب غزلان النـــور
ينتصر لأسمـاك الطريق

ما الذي يملكه هذا الوجه الشاحب، المغطى بلحية بيضاء، المليء بالنتوءات و البثور الجلدية البارزة سوى أن يهمس في عزلته لزبد البحر.. للسفن الراسية.. للمقاعد الخشبية التى يجلس عليها

وحيدا.. للسراطين الراكضة نحو فراغات الصخور.. لزحافة تختال في سعيها وهي تزحف فوق مقدمة سفينة مرفوعة فوق الشاطىء.. لطيور البحر الفائضة بحكايات مؤلمة . يهمس :

انهـــا

الصـــور

الصـــور

ثم يحاول أن يغفو.

عبدالله :

لاتغمض عينيك المتعبتين لئلا ترى قريتك عسلوه *.

يحتمي،

بنير الأماكن جالساً أمام مرفئها الوحيد، المعرض لبروق رياح الشمال الباطشة بالمراكب، بحفيف مخادع تعري سقوف الاكواخ المصنوعة من سعف النخيل، المشدودة بحبال زنجبارية قاسية.

ينظر،

لا تنهض الارض بنذورها اليومية، ولاتبجل خطاها بأحداث غريبة، أو حركات غير مألوفة. كل شيء يكرر نفسه، ويرتدي سيرته اليومية، فها هي المراكب في مناورتها باحثة عن مرسى يحميها من عصف الامواج، في مهب رياح الشمال، بينما يقف رجال يحدقون دون دهشة في مسافرين منهكين، اعتادوا السفر اليومي بين قرى الساحل الفارسي، هم أنفسهم دائما باعة متجولون تجنّ بهم المواسم، حيث يفرشون خرقهم وصناديقهم الملأى بزجاجات ماء الورد، والحناء، ودهن العود و مختلف التوابل، وأنواع من التوابل، والسراويل المطرزة بماء الذهب، أو هكذا يوهم الباعة المتفرجين الذين يتفحصون البضائع دون ان يشتروها. ثمة حلقة من النساء بثيابهن السوداء الفضفاضة جالسات يعرضن الفستق واللوز وبعض الملابس النسائية. قربهن يجلس رجل فوق صندوق خشبي صغير يمسك حزمة من السبح والخواتم ذات خرز وحجر ازرق وابيض، وينادي عليها، فلا يتقدم نحوه سوى نفر قليل من باعة اللؤلؤ و ربابنة السفن الذين يحلون احيانا على القرية.

ينظر،

يمكنه ان يسمع صوت الطبل الذي يدق عليه بابا عبود، الكهل الافريقي، ذو الانف الكبير المفلطح، يضرب بإيقاع مميز، ويغني بخليط من الكلمات الفارسية والعربية والزنجبارية، يتبعه جمع من الاطفال مرددين كلماته التي حفظوها لفرط تكرارها.

- أنا من السواحل البعيدة قادم، عبرت البحر، ونمت في احضان دلافين كونية تعبر الدهر كلما فاجأها الحزن.

فيرد عليه الاطفال :

باباعبود يدعوكم فاستمعوا اليه.

- أنا سيد الليل، رفيق الأرواح في ترحالها داخل الاجساد، اناغيها وتناغيني ارافقها فتسمعني، وحين تشدُّ معي وتعقد لسان ضحيتها أهتف لقوله تعالى : الله، لا إله الا هو الحي القيوم، الله لا إله الاهو الحي القيوم.

أنا لا أقول خطاياكم، إنما أهتدي بآياته تعالى فتخرجون من الضلال.

يمر على الباعة الذين ألفوا حديثه فلايزعجهم سوى تراكض الأطفال بين البضائع وانشداد البعض الى مايقوله، وهو لايتوقف، يواصل دقه ويتجه سائرا بقدم عارية صوب ساحة القرية الواسعة. حتى إذا تعب اختار له ظل نخلة وارفة وتوسد طبلته دون اهتمام لجلبة الأطفال وينام.
عيناه المتعبتان تنظران،
في جلسته أمام المرفأ لايكف عن رؤية هذه الحركة اليومية في ازدهارها مع مواسم الغوص، ينتظر مع هذا المد اليومي رسائل الابناء الذين غادروا خلسة. لم يغادروا، أجبرهم على هذا التيه، دعاهم للسفر، أغراهم باحتمالات كثيرة فحزموا حقائبهم وغادروا القرية.
يتحسس عصاه، وينظر للقوارب المتناثرة في اتساع البحر، دافئة لاتخطىء الموج ولاتستنفر المرساة لهبوب رياح جديدة تدفع النجوم، تلوث برك المياه، تصدّع الأكواخ الطينية، تعاكس الاسماك المعزولة، الطيور الليلية، واخيرا تحاكي أهالي القرية، تأخذهم لوهم طويل يمتد ايام وليال، وهم مسمرون حول دفئهم ينتظرون مغفرة ورعاية سماوية تحميهم من بغتة الأمواج الغاضبة.
يرى الصياد حسين وابناءه وهم يدفعون قاربهم الصغير إلى البحر، وزوجته زمزم ماسكة كيس يعرف مايحتويه.
بحر ناهب للجسد، يقتسم الأرواح في غفلة من الوقت، لم يرأف به، اتعبت عينيه الملوحة، وأضعفت رجليه، نازله بقسوة حتى قبل الهزيمة، انسحب من البحر، وعمل في مزرعة تاجر القرية، اطمأن، ضريبة البحر لن تؤخذ منه. أجبر أبناءه على العمل في المزرعة، في البدء رفض جاسم، -كان الأكبر ولم يزل-، أن يترك البحر أو يبيع القارب الصغير، لكنه انصاع لأوامر أبيه و اختبر الحقل.
في جلسته..
يحتمي بخيمته المطوية أمام فصول الموج، يرى زمزم وهي تناول أحد ابنائها الكيس وتهم راجعة بيتها، في حين يبحر زوجها مع أبنائه، يبتعد القارب ببطىء، يكون للموج سرير، رشيق يتنزه بفرح وهو يغيب مبتعدا في المدى.
يحدق في زوايا المرفأ، ركض عليه مرارا، وحمل صناديقه في سفن الغوص الكبيرة، أو وهو يودع أبنائه الواحد تلو الاخر. حنين جارف وشوق غامر يدفعه لفتح ذراعيه كما كان يفعل سابقا، يرتمي متأملا زرقة السماء، ونوارس تلثم بقايا شعير خلفته الأكياس الكبيرة المحملة الى السفن، كان يلتقطها ويضعها فوق صدره العارى فتحط الطيور فوقه وتبدأ بدغدغته وهو لاينبس ولايتحرك، وحين تطمئن إليه يخرج لها ريقه.
يبتسم،
يتذكر وقته ويبتسم ابتسامة شاحبة، تآكلت مع يأس الوقت، فالشباب انطفأ، والأبناء بعيدون، ولايكفون عن حضورهم الصاخب في ذاكرته.
في هذا الموقع أحضرهم ذات مساء، قال لهم :
- حدقوا هناك، انظروا لطراوة الموج، خلف غياهب هذا البحر، تأملوا أجسادكم جيدا، لاتتعبوا جذوعكم بحصاد هذه المواسم، فالمطر في عناده لايرأف، وأحواض المياه المنسابة من فوق السلسلة الجبلية تتحول ببطىء الى أملاح تنقر جراح كفوفكم، فانفذوا من هذا الأزرق، وتأملوا هناك، حيث ماوراء البحر، فالتربة خصبة تتفجر و يبزغ زيت اسود تضاء به مصابيح ليلنا الدامس.

الضرائب مضنية، وبطش الحكومة لاحد له، فاذهبوا هناك، غادروا القرية، ألاتعلمون ماذا يفعل ابراهيم بن صالح المقامي هناك، ألاتنظرون الى بيتـه، لقد هدم الكوخ وبناه من جديد من طين وحجارة. غادروا واحترقوالتفيض النعمة بين أياديكم.
رفض جاسم المغادرة، أيدته أمه، وقفت أمام زوجها في ليل الكوخ وقالت :
- لايمكن أن يغادر أى منهم.
- لكن الحياة هنا لا تحتمل.
لم تكف عن الحديث الرافض الذى تحول الى صراخ طوى ساعات الليل كلها، حتى هجعت وأصبح حديثها لغواً غير مفهوم ثم أنين خافت.

صلاة السفر

عجوز ينتظر الرسائل والأخبار ويحترق، كأن تميمته الانتظار، وطينته الشيب المشتعل، نار مهيأة تحتكم الجسد ولاترتخي له.

كلما همد به الوقت
هَـهَم وحيـــــدا
ينكأ احلامه في ضياعها.

قالوا له :
- لاتودع كل أبنائك، دع أصغرهم يقف معك، يحن عليك، أنت وزوجتك ويذرف عنكما شيئا من غربة جاسم وعبدالرحمن.
لكنه أصر، قال للصغير أحمد :
- يتحتم عليك ان تغادر لتساعد أخويك، انهما ينتظرانك .
- وزوجتي ياأبي.
- دعها تلد، ثم تلحق بك، ستذهب أنت وابنك محمد.
منهزم،
ليس بوسعه سوى أن يتخيل أنينهم القادم من البعيد، كبيوت محتشدة في الافق حيث خيالات الجبال التى لاتجلب إلاّ طنين غامض، وبقايا مطاردات ليلية عنيفة.
أخبروه بأنهم سيأتون، محملين بآيات الله، ويبنون مسجدا كبيرا يسمونه باسمه. أخبروه، ولم يكن واهماً. كان ينتظر القارب الجديد وشباك صيد حديثة.
قالوا له : اغسل وجهك ببهاء الحلم وانتظر تلك الصباحات المطرزة بنزهة بالعطور وبما تكحل به سهاد العين.
منهزم،
يطارده الانتظار وهو في لهفة لرسائل تنير الطريق بين المرفأ والكوخ. ساعدوه في بنائه، سرقوا أعذاق النخيل اليابسة من مزرعة تاجر القرية قبل ان يصبحوا عمالاً لديه، ورمموا بها كوخهم الصغير، كلما

تهب رياح الشمال القاسية، تتكسر المراكب الصغيرة وتتخلع سقوف الاكواخ فيرممون..
ويرممون.

أيها الأخيار، أرسلوا اليّ قليلا من رائحتكم، شيئا إزاء هذا البعد، شيئا صغيراً يدفئنى في وحدتي، شيئا من غيابكم لهذا الأب الطاعن في الوهم أمام تجاعيد حافلة بشوك باسل، يغرز انصاله بقسوة ولايرأف.

أيها الأخيار، ياصانعي سديم السفر، هو الوقت يخذلنا، أنا وأمكم العجوز لانملك ما نقوله، . هي تعجن وتردد أغاني تخترعها وتبكي وأنا أمام التنور في شبق الوقت، أرى اللهب فوق كفوفكم وأنتم تبيعون الخبز على بشر يخرجون بأشكالهم صوب شفاعة النعيم، فانحني تجاه التنور، يراني اللهب طافحاً فيسحبني ككافور تجاه نار تتفتق على نساء يفتحن بيارقهن، والبحر يشع محاراً نارياً، ومحاربين من زبد،واصداف تداهم اليابسة بمخلوقاتها.النساء يمسكن أطراف ثيابهن الفضفاضة ويجمعن مايستطعن من محار وأصداف و قتلى.

لا النار تكشف أجسادهن ولا هي تحرق أصابعهن.

ذلك عذابي..

فضح الكلام..

ساطعة العجز.

ذاك عذاب أمكم فتطلعوا إلينا بوجوهكم كي نشعر بأننا لم نفقد ملامحها.

ادخلوا هنا،

حيث أقف والعجوز في ظلام ينثر سمومه بجسارة لانقدر على صدها.

ادخلوا مفترق الطرق وأضيئونا بنداءاتكم.

جالس يرمم أحزانه

يتعكز عصاه،

كل صباح يخرج من الكوخ ويسلك الطريق باتجاه المرفأ، عابرا بعض البيوت والأكواخ المتناثرة، بعدها تطل الساحة الممتدة بحركتها اليومية، صيادون وقلافون وبعض الباعة، مشاهدات يومية لاتتغير. يطالع قوارب يداعبها الموج بهدوء هذا الصباح، ومجموعة من رجال وشباب القرية يسحبون قارباً متوسط الحجم.

يسند عكازه قرب المقعد الخشبي الطويل وينصت لهمهمة الرجال، يشير بيده لزمزم المارة بالقرب منه سائلا عن موعد قدوم زوجها حسين وعيناه على حركة الرجال والقارب الذى أضحى جثة فوق اليابسة.

في البحر، ثمة رجل جالس في قاربه، يصلح أويرقع شباك الصيد، ويدندن بصوت غير واضح. بالقرب من ناصية المرفأ هناك مراكب تهدهدها حركة الامواج الخفيفة، تنفر طيور النورس من الاستراحة فوقها. في الجهة الأخرى من الساحل يتجمع أطفال حول تيس هائج يلاحق انثاه برعونة معتادة، والأطفال في دهشتهم يتبعونه بلا كلل.

الذين رأوا العجوز بالأمس في جلسته المعتادة، يكادون اليوم لايعرفون منه غير اسمه الساكن يقين هذه الارض.
عبدالله..
للارض وحدها تتبارك الأسماء، وتمشي قطيعاً قطيعاً، مأخوذة بشكيمة الرجال.
أي صبر قلق طوح انتظارك يافارس الوقت.
انظروا،
يقول الذين رأوه بالأمس :
وجه يكتسحه غبار الصمت، وعينان في تعبهما تجفلان ببطء فلايدخلهما النور في فسحته اليومية، قسوة أيام تبدو وقد دكت وجهه وانحدرت تجاه الأكتاف والصدر، وحين تبحث بين أسنانه يداهمك اصفرار يصبغها وهج النارجيلة التي لاتغادر مجلسه.
حين تراه،
ثمة شيء يتهيأ لك، شيء مسرج برغبات متكسرة، انخذال، أم رغبة لاكتشاف عذاب غرير، طفولة مهتوكة بالسفر، أم خيمة في برد السفوح الجبلية تحتمي بها ذئاب الليل الناعسة.
يعلك لسانه، ليس ثمة طعام في فمه،إنما هي عادة يمارسها منذ صباه، عندما يخلو إلى نفسه أويسرح في أمر ما ، يطالع حركة الساحل ويعلك لسانه بتؤدة، يلمح قارب حسين ومعه أبناءه وهم يشدون القارب إلى المرساة، يشير اليهم بيده، يناديه. الصوت لايكاد يخرج من حنجرته، فيتقدم نحوه ودون أن ينتظر سؤال العجوز يقول له :
- لقد رأيت ياعبدالله مركبا قادما من بر دبي، وقد أخبرني ركابه بأنهم كانوا بمرفأ المنامة. المدينة عامرة بالعمال لكن ربان المركب رفض ان يستلم أية رسائل منهم. أتريد شيئا اخر ياعبدالله ؟
لم يطلب شيئا،
ظل جالسا، مذهولا بيقظة النهار، حوله رجال لايحدثهم، يزدرد أياما رممها بانتظارات لم يكف عن ممارستها منذ زمن، مع انقطاع الرسائل حيث باتت الحكايات تذهب في طرق مضطربة، وتجيء من طرق معبأة بالتأويل وبالوهم.
يذكر مرة،
أخبره إمام القرية بأن السلطات هناك قد أمرت بتصفية كل العجم والسواحليين.
يومها تحصن بالصبر ولم يكترث، أما زوجته فارتدت السواد، وألحت عليه باقامة العزاء.
- لقد قتلوهم وألقوا بهم في البحر، سجنهم بحر ياعبدالله، يجب ان نقيم العزاء ونشيد الأضرحة لنزورها كل أسبوع، نُسبّح ونُحَمد، نسكب ماء الورد والرياحين فوق أسمائهم. هم أبناؤنا فلتبق منهم الأسماء. إن التذكارات غامضة ياعبدالله، ويمحوها الموت والسفر.
أما بيبي، زوجة أحمد الحبلى في شهرها الثامن، فقد نشرت حزنها فوق ستار الكوخ الصغير، أحكمته بشدة كي لاينفلت، طوت حبلاً حول بطنها المنتفخ ثم عقدته بجذع مغروس وسط البيت، وظلت تنبر في التراب، تحفر بقسوة الأظافر، تمسك الحصى فيذوب في يدها، تنثره في ريحان وجهها. حركات عنيفة وصوت مكبوت خافت، مليء باللوعة والحزن، فتمر عليها النسوة، يتلون بعض كلمات الرحمن ثم يرحلن، محملات بدهشة ذوبان الحصى في يدها الراهفتين.

تسمع صوت طبل بابا عبود، الواقف خارج الكوخ ينادي رجال يحفرون الأرض كلما وطأتها أقدامهم الملتهبة. تخمد قليلا وهي تنصت إليه، وإلى إيقاعاته النارية. يتحرك الجنين في بطنها، فينفلُ عقد الصبر منها ويوقظ مافيها، حتى فاضت بضفائر الكلام :

أيها العجوزين، يامقترفي الذنوب لاتقتلا زوجي وابني محمد، لم يمر على سفرهما سوى خمسة أشهر فلا تقترفا قتلهما. لقد طالت وحدتي، وهدّ نفسي حزن بلاليل داف،، ولانجوم فائضة بهمس الأنفاس، راكعة بلاجدوى في كوخ بارد لايستر ضعفي، ونهاراتي طويلة مدفوعة بلقاء قريب، وأنتما أيها العجوزان لاتفتحان الباب لرياح مصفرة بلامعنى، كيف أتكلم معكم. أى حال توصلني وروائع كبدى بعيدة عني ؟

اه.. رأسي فائضة بالركام.. سيل من الحكايات لايفتح أمامي سوى طرقات معبدة برائحة الموت.

يذكر ذات موت،،

غموض مدجج بالحزن يدخل مع صوت الريح، يلف الكوخ بعباءة سوداء، وأنا ألعن إمام القرية، فزوجة أحمد، يرحمها الله، غادرت البيت تلك الليلة المشؤومة لترسم فجيعة موتها بعيدا عن دفننا.

حين جئنا بالنعش، وبينما نساء القرية جالسات في الطريق بانتظار خروجنا نحو المقبرة، شدني أبوها من ثوبي صارخا : لقد أضعت ابنتى ياعبدالله.

لحظتها كانت الصرخات تدق فوق هامة رأسي، وكنت أفكر ساهماً، ما الذى يحدث ؟

كان صعبا عليّ أن أتخيل كيف يفتح الموت علينا أبوابه وينسحب مسرعا مخلفاً هذا الحزن الثقيل. لذلك لم أستطع أن أتمالك حين شدني أخي من ثوبي صارخا بي : لقد أضعت ابنتي ياعبدالله. استسلمتْ لخديعة الموت المبكر. جسد طري، مازال يتطهر ويتهيأ لولادة أخرى.

النساء بثيابهن السوداء جالسات في الطريق، يملأن المكان بصراخهن، ويلطمن وجوههن بشكل مبالغ، انتبهت لحظتها لصالح المقامي، وهو يسحبني من ذراعي بعيدا، سار معي صامتا حتي أدخلني الكوخ، لم أستطع أن أتحدث معه، فما حدث لم يترك لنا منفذا لنوقفه.

بعد أيام ذهبت للصلاة، وحين انتهيت منها، دنوت من المصلين وقلت لهم :

أعرفهم..

هم ابنائي

يغسلون الصبح بحضورهم البهي هم هناك يستمتعون بنهارهم.

هم أبنائي..

أعرفهم..

يخبرونني عن كل شيء، فاسمعوا إن كنتم لاتسمعون، انصتوا إليّ
قليلا ولاتفقدوا صبركم الهش، فالأحداث تندفع كما يندفع الماء من
أقاصي الجبل حين تحن علينا بروق السماء، أما ذاكرتي فما هي إلا شاهد على
مايحدث، وعلى مايقال. فجاسم يخبرني دائما عن حيض زوجته، كل مرة يكتب إليّ
كان يقول :

لقد نزل الدم يا أبي وغطى الفراش، لقد تعبنا في الليل من غسله
إنها تفيض كالمطر. أى جسد غاضب جسدها، هل تحمل المرأة كل هذه

الآثام لتخرج كل هذا الدم ؟، أخبرني ياأبي.
أعرف أيها الأصدقاء بأنكم لاتصدقون هذه الحكاية، لكم أن تسألوا
مصطفى إبن الصياد حسين، الذى يقرأ لي رسائلهم. ماذا تريدون
أن أقول لكم ؟، أى خبر منذور لموتهم في غربة بعيدة. أى ريح
قاسية تعصف بهم ؟.
لقد ودعتهم رائفا، كما أرئف برئة البحر وهي معلقة بشبك الصيد
حين نسحبه من البحر، لاتغري ولاتصلح للأكل، فأقول لمن معي
دعوها تتنفس في رحاب الخليج علها تثمر.
ودعتهم. لم يأتوا، أعرف هذا، لكنهم لم يتواروا عن ذاكرتي.
ودّعوني وغابوا مع تقمصات الرياح. إن رأيتموهم في احلامكم
أيقظوهم من ظلهم المحتوم، أخبروهم وأنتم في صلاتكم عن خيالات
تهيم بي وتُضيّع امهم.
اسألوهم،
ماذا فعلتم بخبزكم المتغير؟.

حين انتهي غادر المسجد ولم يدخله، ظل ينتظر الأخبار. لايغادر البحر، يغيب في الكوخ ليعود الى جمر المرفأ. نفس الوجوه تمر عليه كل يوم و لا يرى :

البحارون
المراكب في مناورتها عند مرسى القرية
الغواصون في مواسمهم
المسافرون المتشابهون
الباعة المنتشرون على المرفأ
النساء الحاملات بضائعهن فوق رؤوسهن
جامعو الضرائب

نفس الوجوه تمر عليه، يشاركه أحيانا أخوه يوسف في الجلوس أمام المرفأ، أو صالح المقامي الذى لايكف عن الحديث حول رحلته الطويلة، التي قضاها ماشياً، أوفوق البغال. يجر ذكريات وحكايات متفرقة من قرية إلى قرية حتى وصوله إلى عسّلوه.

يجلس في مواجهة العجوز ويحكي، تنطلق الأحداث بسرعة، غير مرتبه، مصحوبة بتمتمات وجمل ناقصة :

ـ قالوا لي، لقد قتلتها يا صالح، فتطاردني الريح، ألوك الأعشاب وأوقد النار كي أستدل على الطريق.

أنا..أنا لم أقتلها، هي ابنتي ياعبدالله، كيف أقتل ابنتي. زوجتها لإبن أخي، رفضت البنت الزواج، أمسكت في يدها زجاجة الكيروسين وصرخت فينا، سوف أحرق نفسي. و كلما سرت في طريقي ترشدني النار إلى جسدها، سكبت الكيروسين على نفسها وهددتني. جاء ابن أخي ليأخذها معه، رفضتْ، فصرختُ بها. أشعلتُ عود الثقاب وقلت لها احرقي نفسك، دنوتُ منها محاولا إخافتها

فاشتعلت فيها النار، ركضنا نبحث عن الماء، هرعت أمها، حضنتها. ظلت متعفنة لأيام ثم ماتت. قالوا لي لقد قتلتها ياصالح وسيأتي رجال الحاكم إليك. اخذت بندقيتي ورحلت. جئت إليكم ياعبدالله، يرشدني الخوف، وتقودني الأضرحة.

البحرين

---

* عسلوه : قرية وميناء ايراني، تقع على بعد أربعة اميال عند مدخل خليج نابند الأيراني، في الخليج العربي.
* هذا النص فصل من رواية (التنور) قيد الطبع .

طارق الطيب

ألذ شاي مع أجمل إمرأة

سماع الراديو ممنوع
التدخين ممنوع
شرب الشاي ممنوع
الضحك والمزاح ممنوعان
النوم ممنوع
الجلوس ممنوع
حتى الأحلام ممنوعة
لائحة الممنوعات طويلة، وتستوعب دائما كل جديد . المسموحات لانعرفها . علينا أن نسأل - قبل أي حركة أو تصرّف - تحت أي لائحة تكون . المسموحات تنتقل حسب المزاج إلى لائحة الممنوعات ولا تعود . هكذا أصبحت الحياة . جامدة ، هامدة، طويلة كطول لائحة الممنوعات، وأصبح المكان ضيقاً كئيباً في هذا البراح الفسيح .

أحمل الآن سلاحي وأقف نوبتي في الحراسة، النوبة الأخيرة . يوقظني زميلي العجول ويخطف حلمي وينام معه. يتركني بأعين مفتوحة من الفزع، فكل استيقاظة هنا على فزع، على غيره لانستيقظ. أتنهّد كي أخرج بعضاً من الضيق الذي يتمدد في صدري، فيقف في حلقي . أقف . أمسك سلاحي وأذهب إلى مكان الخدمة، والشخير يتمادى إلى سمعي كسخريات الشياطين .

أحاول أن أستعيد حلمي . كان حلماً رائعاً . لا أدري بالضبط ماكان . قبل لحظة الفزع كنت في عالم آخر غير هذه الخشونة والفظاظة . امرأة ماكانت هناك في حلمي المغتصب منّي . لا أتذكّر ملامحها . هذا الغبي لو تركني لحظة واحدة لكنت أدركت الآن من هي . كانت تكرر اسمي في صوت حنون، وهذا السّمِج يتداخل مع صوتها :

- " أنت ياعسكري ! أنت يادفعة ! اصح ! الله يلعنها بلد !

اليوم تمر تسعة أسابيع ويومان . لم أر من الدنيا سوى هذا المعسكر الغمّ وهذه الوجوه الكالحة . الأصوات رديئة، النظرات مسعورة، الكلمات بذيئة. الأكل مُقرف، الشراب أسوأ، النوم مزعج . ليس هناك سوى أوامر، أوامر، أوامر، أو جزاءات، والطاعة منّا دائمة في تلفُّظات مؤدبة مجهَّزة محفوظة ومنافِقة . تسعة أسابيع ويومان، حُكِم فيها عليَّ وعلى خمسة آخرين بإلغاء إجازاتنا لأجل غير مسمىً، من أجل هفوة لاتستحق .

الضابط يسعد لهذه الهفوات . يرى أهميته من خلال الجزاءات القاسية . ذل الآخرين يشعره ببروز مافي خط الضغط والذل النازل من أعلى . ينفِّس عن روحه كآبتها في أجسادنا وأرواحنا، إذ ليس هناك من هم أدنى مرتبة منّا . أحيانا نبحث عن الضعيف فينا ونصبّ فيه من ذلّنا غلّ مانستطيع . معاً نأكل كلنا ومعاً نضحك، يسبُّ كل منا الآخر لأتفه الأسباب، نتحزَّب، نلغي الأحزاب، نسرق أشياء البعض، نخطط مؤامرات ضد البعض . ويبقى الذل فينا .

* *

تسعة أسابيع وخمسة أيام، وكل شيء يتكرر في ملل مميت . نحن في أيام أغسطس في صحراء، في معسكر في صحراء . الشمس والضباط يفترسوننا نهاراً، ونوبات الحراسة والحشرات يكملون المهمة ليلاً . لم يتبق من إنسانيتنا إلاّ ذكريات ماضية، نمزج مانتذكر منها ببعض الصبر والأغاني والضحكات الكاذبة - الممنوعة . هنا أسمع يومياً خيابات كل العساكر ونضالات كل الضباط، وأتمسمر نادراً مع الموهوبين حين يحكي واحد منّا مافيه رائحة أنثى، حتى لو جمّلها بالكذب وحشاها بالمبالغات . ننصت له في جلساتنا الليلية . نسرح مع حكاياته . نسرح أكثر إن كانت الحكاية عن حبيبة . نكون كلنا فداء شهرزاد في تلك الليالي وفي نهارات الأوامر نكون كلنا فداء الوطن .

أكاد أنسى صوت المرأة ورائحتها في هذا الحبس . أعيش على الحكايات الكاذبة التي أسمعها، وعلى ذكرى بقايا الأحلامِ التي تُسرق منِّي . أحوِّل الكاذب والمسروق إلى أحلامِ يقظة وأكمل وهم الأيام . ما أبلغ بؤسنا جميعاً بعيداً عن المرأة ! ماذا نريد أن نفعل بعيداً عنها . أُنجهِّز أنفسنا لحرب ستقوم يوماً ما كي نفوز بأكبر عدد منهن، شيء مضحك، دعوني وحدي مع واحدة ويكفي . لكم الحرب والسلاح والدمار والقتل كي تفوزوا بأكبر عدد منهن . الهذيان يتقدم، واعترافات اللاشعور تتساقط من الإنسانية المعذبة . إنسانيتي التي لم يتبق لي منها سوي خيوط واهنة من المشاعر . أصبح كحمل أعرج أمام ذئب . لا ركض الآن . محاولة إقناع بين ثغاء متضرِّع وعواء شبق .

- " انتباه ياعسكري ! "

يطلقها الضابط في صوت يرج المعسكر كله . أنا جواره على بعد خمس خطوات . يخترقني الكلام ويغتال كل ماتبقى .

* *

تسعة أسابيع وخمسة أيام . اليوم يتجمد ولايريد أن يمر . الساعة الآن الخامسة بعد الظهر . أدخل غرفة الضابط كي أضع ثلاثة خطابات وصلت إلى العساكر، لابد أن يفتحها بنفسه ويقرأها أولاً قبل

أن تصل إليهم، ربما يكتشف مخطط مؤامرة على أمن البلاد فتكون فيها ترقيته . أجد تصريحاً دون اسم لمدة ثلاثة أيام على مكتبه بتوقيعه . دون طول تفكير، أدسّه في جيب السترة وأخرج .
أخرج جارياً من المعسكر، بعد أن أتلصّص على حركة الدخول والخروج وعلى مواقع الضباط والحرس.
أجري ثلاثة أميال . أوقف «لوري» خارجاً من أحد المعسكرات . لا أعرف إلى أن سيتجه . أقفز فيه، أريد أن أختفي وليذهب أينما يريد، حتى لو عاد إلى المعسكر .
أبقى في الخلف مدة نصف ساعة تقريباً . يوقف السائق «اللوري» ويخبّط لي على الشبّاك الداخلي، يسألني أن كنت سأنزل هنا أم يدخل بي إلى معسكر الغرب . أسمع منه كلمة معسكر، فأقفز نازلاً دون أن أرد عليه، وأشكره بتلويحة يد عبر مرآته الجانبية .

* *

أرى شجرة وبيوتاً بعيدة . أسمع صدح طيور ونباح كلاب، ثم أصوات بشر غير واضحة . أسرع حذراً في اتجاه الأصوات . أتحسس التصريح حتى لايعترضني معترض من الشرطة العسكرية . أطمئن على وجوده . أسارع من ركضي، ثم أقف فجأة جوار مدرسة تعلو ضجّة التلاميذ فيها . أحسّ بنشوة مع أصوات الطفولة التي ضاعت مني، وبنشوة أكبر حين أراها . أجمل من أرى في المكان، بل أجمل ماوقعت عليه عيناي في الدنيا . هي هناك جالسة تعد الشاي . لايوجد في المكان سوى رجل عجوز على بُعد مترات قليلة منها، ينظر إلى لاشيء ويرتشف من كوبه في أصوات عالية مستمتعاً بالطعم والسرحان والأحلام . أطلب كوباً من الشاي .
- " حاضر، من عيني ! "
هكذا ترّد علي في صوت يهزّني هزاً . أجمل من هذا الصوت لم أسمع ولن أسمع . إنها هي التي سهرنا معها ومن أجلها الليالي . إنها شهرزاد الحكايات وبسمة الحزانى . أتأملها الآن أمامي .تسعة أسابيع وخمسة أيام . لا أحرك عينيّ عن وجهها . تنظر إليّ وتبتسم . السبمة لي وحدي . أريد أن أسمع صوتها مرة أخرى، فأطلب :
- " أريد أربع ملاعق من السكّر .
- " حاضر، من عيني ! "
تكرّر ماقالته في لحن أعذب، كأنها تقول شيئاً جديداً . أدمن صوتها . أبحث عن أسئلة كي أستمع إلى ألحانها، لا أجد . أخرس وأترك لعينيّ مهمة الاستمتاع، وأتأمل عروق حياتها الطويلة البارزة على ظاهري كفّيها. تريد أن تغطي رأسها فتسقط بعض الحفالات على جبينها من تحت منديل في مشغولات بدوية . يزيدها ملاحة . تمدّ يدها إلى بكوب الشاي الساخن . أتعمّد أن ألامس هذه اليد.
أقبض على الكوب بكلتايدي . أستعيد في اللظة الحلم الدي سرقه مني العسكري السَمِج . أتذوّق ألذ شاي شربته في عمري . أبتسم لها بسمة ذات صوت، وأتنبّه على لحن صوتها المعسول برعشة أصوات الجدات الطيبات، وهي تقول :
- " أتفضل يابني ! السكّر كفاية ؟ "

فيينا

جبار ياسين

على آثار الذئاب

قد يحدث هذا في مكان آخر . كم مرة دخلت غرفتي في آخر الليل، فوجدته ماثلاً أمامي ؟ على الكرسي الذي يتوسط الغرفة أو مطلاً من النافذة إلى منظري الأليف . حالما أشعل المصباح يختفي كل شيئ وأجدني وحيداً . لم أرى وجهه أبداً، لكني عدت، لكثرة ما رأيته هناك، أعرف هيئته .

كان ذلك في بواتيه، حين سكنت سبعة عشر عاماً . لقد تغيرت الأمور اليوم، فبعد الاحداث الدامية التي تعرفونها ، والتي لن أثقل عليكم بسردها ، عدت إلي بغداد لم يكن على رجل مثلي، طاعناً في السن آن يتآلف من جديد مع مدينته الأولى بعد كل هذه السنوات . الغربة تترك آثارها ولا نعود نرى العالم إلا من نافذتها ، هل تراني سأنسى وقد مضى على عودتي أربع سنوات، المنظر الذي كنت أراه من نافذتي في يقاضي ومنامي ؟ رغم الشقة الجميلة التي كنت أسكنها في 114 شارع جمال الدين الأفغاني المزين باليوكالبتوس فالحنين إلى غرفتي القديمة ظل يراودني شيئاً فشيئاً فإن الكآبة غمرتني وصار عالمي ضيقا .

الحقيقة أني لم أجد أحداً من أصدقائي القدامى . البعض منهم مات خلال الاحداث ومن بقي فقد ابتلع النسيان ذاكرته . أما الأصدقاء الذين رافقوني في الغربة فإن الأخيرة تكفلت بهدم علاقاتي بهم ونحن هناك . كنا دوماً غرباء عن بعضنا وكل منا انصرف إلى قضاء حاجاته من الدنيا . بعضهم عاد مهموماً أكثر مني وانصرف إلى وحدة من نوع آخر . جربت مع البعض اعادة المياه إلى مجاريها وكان الزمن يقودها لتصب في خليج النسيان دون أن تلتقي . هكذا فقد كنت وحيداً طوال الوقت اترحم على أيامي القديمة . عشت وأنا أقلب الصور والذكريات التي مازالت تعشعش في مخيلتي، أسافر معها فأجدني محاطاً بموتي ومنسيين ونساء أجهل اليوم شيخوختهن . وما الذي يفعله رجل مثلي، بلغ به العمر عتيا ، غير أن يتذكر ويقضي حاجاته اليومية بانتظار ساعته .

في المساء حين تستبد بي الوحشة ولو تعرفون كم هي قاسية في مدن الشيخوخة ؟ كنت أمضي للتنزه في حديقة تطل على نهر دجلة . بين حين وآخر أتناول شاياً في المقهى الخشبي الذي يتوسط الحديقة بين بضعة نخيلات يبدو أنها زرعت حديثاً . كانت رائحة النهر تجذبني للمكان . أجلس هناك ساعة أتأمل صفحة النهر وأتخيل الصورة القديمة للضفة الأخرى . أحياناً تختلط ذكرياتي ببعضها فأتصور ما رأيته مدن أخرى وكأنه قد وقع هنا . ذلك أن الذاكرة حين يطول أمدها فإنها تنصب لنا فخاخاً نقع فيها بسهولة عجيبة . كنت أقضي وقتاً في ترتيب الأحداث وضبط تواريخها عبثاً . فهي لا تلبث أن تختلط مرة أخرى فأخلص في النهاية إلى تركها على حالها .

يمر الوقت وأنا أتأمل مالم يعد قائماً . بدل البيوت الفخمة لأثرياء ذلك الزمان التي كانت تعمر الضفة بامتداد كورنيش العطيفية، تقوم الآن بنايات عالية لا أعرف من يسكنها . كانت نوافذها تضاء في وقت مبكر وأنا جالس هناك . السيارات كانت تمر دون توقف بسرعة جنونية . كنت أخمن ذلك من حركة أنوار مصابيحها التي تسقط في النهر . عند الاستدارة التي تعقب الجسر الحديدي أرى انعكاسات أنوارها تختلط مع تلك التي لأعالي البنايات في وسط النهر بخطوط متراقصة . أبقى هنا حتى تتضوع تلك الرائحة القديمة التي لم أشمها طوال سنوات غربتي . كانت مزيجاً من رائحة النهر والدفلى والأرض المرشوشة في الهاجرة . حينذاك كنت أخمن أن الساعة قد تجاوزت الثامنة والنصف في التوقيت الصيفي. أغادر مكاني ساعتئذ وأدفع ثمن الشاي لعاملة المقهى الشابة وهي ترمقني بنظرتها الجامدة . أقطع طريق العودة مشياً حتى شقتي بين شوارع منارة تتضوع منها ذات الرائحة .

حين أدخل مأواي في الطابق الرابع بعد أن أتسلق الدرج الرطب دائماً أجدني مخدراً بينج . استلقي على كرسي وكأني قد عدت من رحلة بعيدة . يحدث لي غالباً أن أنام في مكاني ذلك ولا أستيقظ إلا في وقت متأخر من الليل وطعم شاي المساء مازال عالقاً بفمي في هدوء الشقة في الليل كنت استسلم لصور تأتي وتعبر في ذاكرتي بشكل خاطف . حينها أدور في الشقة التي يصير سقفها اخفض من قامتي . بعدها أمضي الليلة متقلباً في فراشي حتى الفجر ومعي تتقلب أشباح لا أراها .

بين حين وآخر يرنّ الهاتف في وقت متأخر فيوقظني. صديق يسأل عني. لكننا لا نلبث أن نقول كل شيئ عبر الأثير، و نتفق أن نرى بعضنا دون أن نحدد موعداً. أغلق السماعة و الطعم المرّ للزمن يملأ جوفي. جرت العادة هكذا حتى أني لم أعد أرفع سماعة الهاتف. كنت موقناً أن الوحدة عادة نكتسبها مع الزمن مجبرين أولاً، ثم لاتلبث أن تصير طبيعة أخرى لنا. لذا فقد استسلمت لها في الأيام الأخيرة،و لم أعد أكلم أحداً. حتى جيراني حين أصادفهم في الدرج، صرت أحيد ببصري عنهم خشية التحية.

في طريقي للنهر، كل مساء، أصادف وجوهاً اعتدتها في ذهابي وأيابي. كان البعض ينظر لي و يهمّ بابتسامة، لكن أحداً لم يجرؤ في يوم على أن يبادرني بها. حتى فتاة البار التي صادفتها تنظر لي برقة، فيما كنت أرشف شاييّ، لم تجرؤ على الإبتسام. ذلك المساء أدركت أن وحدتي قد بلغت مرامها مني . قررت أن أضع حداً لخروجي اليومي للنهر و المكوث في شقتي حتى النهاية. تركت ثمن الشاي على المنضدة و انصرفت لقضاء ساعة أخرى عند النهر، كما لو أنني ألقي نظرة أخيرة إليه. اجتزت الحديقة و تسللت عبر ورود الموز الحمراء حتى الجرف. جلست على المصطبة الوحيدة القائمة تحت عمود نور، بمحاذاة النهر تماماً، و لا يفصلها عنه سوى جادة مبلّطة لا يتجاوز عرضها المتر. رحت

أتطلع في صفحة الماء الجاري، و أصيخ السمع لمجري التيار. كان إيقاع النهر هادئاً من الضفة الأخرى، *تأتي بين حين و آخر أصوات سيارات طائشة تستدير أو تتوقف فجأة. و أنا جالس، رأيت* الظلام يحلّ و معه علت رائحة النهر من قلب ظلمته محملة بزنخ القاع القديم. على الضفتين أنيرت المصابيح و فوق رأسي، إرتجف المصباح مراراً قبل أن يتوهج تماماً بنور حليبي. في تلك اللحظة، أبصرت الشاب الذي سيزعزع البقية الباقية من سنوات عمري و يعيدني الى هاجس أيامي القديمة. كان المتجول الوحيد في تلك الساعة الجادة الموازية للنهر. خلفه وهو يأتي كانت شجيرات الصفصاف تمنع رؤية ما ورائها في انعطافة النهر. بدا لي أنه يبزغ من قلب تلك الأكمّة المظلمة. كان يسير بخطى واثقة، محركاً سلسلة مفاتيحه بين يديه. اتجه نحوي وجلس على حافة المصطبة الوحيدة بعد أن حياني بحركة من رأسه. كا مايزال يحرك مفاتيحه الكثيرة و ينظر بإتجاه النهر حين سمعته، بغتة، وبصوت لا يناسب سنه:

- عجيب أن لا يأتي الناس للنزهة هنا!

التفتُ نحوه و قد بدا لي صوته الرخيم تقليداً لصوت آخر و استهزاءاً من شيخوختي. كان ما يزال ينظر للنهر وقد أوقف حركة يديه تاركاً مفاتيحه على المصطبة، بينما، بقيت ملتفتاً بصمتي وفكرت في مغادرة المكان و العودة الى مسكني، حين سمعته يضيف كما لو يحدّث نفسه:

- حقاً ، ما الذي يمنع الناس من التنزه هنا رغم خلوّ المكان من الذئاب؟

التفتَ باتجاهي فلمحتُ ابتسامة غامشة ترتجف بين شفتيه كان ينظر لي منتظراً اجابتي. لكني بقيت في صمتي وقد عزمت أن أتركه مع ذئابه بعد أي عبارة إضافية. تلمّس مفاتيحه على المصطبه فصدرت عنها رنين مضطرب كأنه يستدرجني للنظر إليها. كانت حيلته أكبر من رد فعلي، رحت أحدق في أصابعه الطويلة تعبث بالمفاتيح في حركة دائرية . دون أن يتوقف عن تحريكها اندفع صوته هذه المرة هادئاً و بعيداً معاً دون رَخامة:

- حكى لي جدي أن الذئاب كانت تجوب بساتين النخل التي كانت قائمة هنا وتقطع إرباً من يخاطر بالمرور بعد غروب الشمس. بعيونها التي كالمصابيح تجمّد ضحاياه قبل أن تفترسها. كان ذلك في بداية القرن الماضي حينما كانت بغداد مدينة عثمانية.

توقف عن تحريك مفاتيحه و راح يتأمل وجهي كأنه يرسم بنظراته ملامحي من جديد، أو يقارنها بوجه يعرفه دون أن يتخلى عن ابتسامته. فكرت بجده الذي حكى له ما أعرف، و لأول مرة منذ وقت طويل شعرت بالرغبة في مواصلة محادثة. اليوم ، لا أدري إن حديثه عن الذئاب ما أثار فيّ رغبة الكلام أم شعوري بالوحدة والشيخوخية أمام شبابه. قلت له، و مشهد قطعان ذئاب تخترق ذاكرتي :

- حدثني أبي مراراً، و نحن نمر من هنا بإتجاه بيت أخيه، عن الذئاب التي كانت بالمئات تسكن البساتين مع حلول الظلام. وقد رآها مرة في وضح النهار تنام في حلقات مغمضة العيون وديعة كالكلاب. العيون المغمضة تجعل من أعتى الوحوش وديعة كالأطفال.

حين انتهيت من عبارتي رأيت وجه الشاب يتقلّص و يستغرق في ضحك غيّر قسمات وجهه. بدا لي طفلاً و انطباع سعادة يطفو على وجهه.

- نعرف القصة ذاتها إذن، مع فارق في التفاصيل. فأبي لم يرها نائمة.

- قصص الأمكنة تتشابه دائماً. لقد سكنت الذئاب قبلنا جميع المدن، لعل آثار خطاها لم تمح بعد من

ذاكرة المكان. وهذا بالتأكيد ما يمنع الناس من النزهة هنا.
- تعتقد ذلك ؟ قالها ببراءة

طفل واستغرق في التفكير. و أنا أنظر إليه شعرت، أنا الذي لم أكن أباً في يوم ما، بحنان أبوي تجاهه، بذلتُ جهداً كي أتغلب عليه. أخذتني رغبة في أن أمسك يده و أقول له :- يا ابني سيخبرك أباك أشياء نسيَّ جدك أن يقولها لك. لكني لم أقل شيئاً، فقد شعرت بعبث هذا. تركته مستغرقاً في صمته الآخر. فكرت بالإنصراف و تركه عند هذا الحد، لكن ذكرياتي التي قفزت الى رأسي جعلتني أقطع صمته . فقلت :
- هل تعرف بواتيه ؟

تراآى له سؤلي غريباً وفي غير محله . فقد راح ينظر لي بطريقة أخرى وغادرته برادة الطفل. ثم وأنا أسأل فكرت (كيف له معرفة هذه المدينة المجهولة).
- كلا. قالها بإقتضاب و تأكيد بوهن ظنوني.
- في هذه المدينة الصغيرة جرت حياتي كما يجري النهر في هذه المدينة. بواتيه تأخذ بتلابيب من يسكنها. لا يتنزه أحد فيها بعد أن يحلّ الظلام، رغم ذلك عشتُ فيها سبعت عشر عاماً، سنوات شباب كلها قبل أن أنتقل الى مدن أخرى نسيت كيف جرت حياتي فيها. آخر ذئب أسر في أحيائها كان في أوائل القرن الماضي قبل الحرب الأولى بسنوات. شاءت الصدف أن أعرف حفيد ذلك الصياد وكان اسمه بيسرن. ينحدر من سلالة ملكة انكلترا لكن جدّه كان صياد ذئاب. أخبرني الحفيد أن جدّه كان يقضي أحياناً ثلاث أو أربع ليالي قبل أن ينجح في قتل أو أسر الذئب. ذئابه كان يبيعها للارستقراطية بأثمان خيالية.

وأنا أروي له، تذكرت صديقي بيرسون و وجهه الذي يشبه أطفال القدّاس و هو يروي لي قصة جدّه الصياد.
- لابد بواتيه تشبه هذا المكان.

قاطع ذكرى صديقي بعبارته وللحظة اختلط وجهه بملامح صديقي القديم.
- لا أظن ذلك. لكن أعتقد أن لها روح هذا المكان ، آثار الذئاب لا تمحى كآثار الانسان ، إنها مطبوعة دوماً على الأمكنة التي مرت بها.

رأيته يبتسم لعبارتي و يهزّ رأسه موافقاً ليدفعني لمواصلة الكلام :
- هل ترى هذا النهر ؟ إنه سرّ هذا المكان . في المدن التي سكنتها كان ثمة نهر دائماً، و آثار ذئاب. هل تتابع فكرتي ؟ هزّ رأسه من جديد، لكن ابتسامته اختفقت و محلها انبعث شرودٌ غزى قسماته. كان ينظر باتجاهي بعينين زائغتين تريان طرفيّ الأشياء، كأنه يبحث في ما حوله ليتابع نبع أفكاري المتدفق من زمن بائد لا يعرفه. و لكي أتابع الحديث التي استروقتني حينها، قررت قطع الطريق عليه. تابعت قبل أن يسألني و أنا أقرأ أفكاره :
- أنه النهر وحده الذي قادني الى بغداد بعد أن قضيت ثلثي حياتي في الغربة. المدينة قد تغيّرت وبالكاد أعرفها. لم أتجول فيها إلا قليلاً فأنا بحاجة الى دليل، كما في أي مدينة أجنبية، رغم أني ولدتُ فيها. النهر وحده لم يتغيّر و أنا أعلم أن قبلي كثيرون قد اكتشفوا هذا في أزمنة مختلفة من تاريخ هذه المدينة المنكودة الحظ. لولا النهر لكانت المدينة الآن في مكان آخر.

حين توقفت عن الحديث ، انتبهت إليه مصغياً لي باهتمام بالغ، لى جبهته سالت قطرات عرق صغيرة تجمّعت بعضها فوق حاجبيه. ساد صمت بيننا، عاد الشاب خلاله بعينيه الى النهر. للحظة خيّل لي أني أسمع تنفسه. كان المكان خالياً تماماً إلا منا، و أصوات السيارات تأتي متواصلة بهدير بعيد جداً. انصرفت بدوري في النظر لصفحة النهر. كنت، رغم الظلمة، أرى موجات التيار تتدافع وهي تمضي في المجرى. لا أدري لما فكرت في الالغام الكثيرة التي مازالت تملأ ما تحت أرض هذه البلاد كما لو كانت آثار لخطى أخرى. كان زمن قد انقضى منذ أن بدأنا الحديث، و مياه كثيرة قد مرّت من أماكنها دون أن ندري. تململت في مكاني ملوحاً بالإنصراف. فقد قدرت أن الوقت عاد متأخراً و طريق العودة في ساعة مثل هذه محفوف بالمخاطر، بالنسبة الى شيخ في مثل سني. نهض الشاب قبلي بعد أن نظرا الى ساعته – لم أسأله عن الوقت– مدّ يده ليصافحني وقد عادت الى محياه براءة الطفل.

- سؤال أخير، في غير مكانه ربما، فنحن نعرف بعضنا منذ ساعة فقط . قال وهو يشدّ كفي بقوة شبابه.

لم أجب لكني ابتسمت موافقاً ، و حاولت أن أهزّ رأسي. أيقنت أنه لم يحسب الوقت الذي قضيناه كما ينبغي– الحقيقة إنا قضينا وقتاً أطول مما قدر بكثير–

- أتاأتي يومياً الى هنا ؟

- ليس كل يوم لكني أسكن قريباً في 114شارع جمال الدين الأفغاني، الطابق الرابع، و اسمي مكتوب على الباب.

حيّاني الشباب و تمنى لي ليلة سعيدة. حين استدار و مضى في نفس الطريق الذي جاء منه، شعرت بكياني كله يهتز. لم يخطر ببالي أبداً ما حدث. بقيت مشدوهاً في مكاني و بريق أزمنة بعيدة يلتمع في رأسي بغتة. كانت قامته من الخلف وهو يمضي، ذات قامة ذلك الذي كنت أجده في غرفتي في بواتيه. حاولت أن أناديه لكني لم أدر بأي اسم سأصرخ. و فيما أنا أبحث بين الصور و الأسماء رأيته يتوارى في الظلمة الممتدة مع أكمّة الأشجار. منذ ذلك المساء حين أدخل شقتي أنتظر دقائق قبل أن أشعل النور، آملاً في كل مرة أن أجده على الكرسي، يتأمل عبر النافذة منظري الأليف.

فرنسا – بواتيه 87

أعيد كتابتها في نيسان 39

يوسف المحيميد

هذا الصباح لي

مذعوراً أستيقظ في صباحي هذا، وقبلما أفرك عينيّ أو أفرد صدري في تثاؤب اعتيادي، شرعتُ أتحسسُ فروة رأسي الهائشة بيدين أطالعهما كل فينة، حتى إذا ما اطمأننت إلى خلوّهما من دم رأسي، صرتُ ألمُ شتات ذهني، متذكراً نومي المتقطع ليلة البارحة، واليدين الضخمتين اللتين دفعتاني، عنوة، من ظهري الضئيل، حالما تجرأت، بعد تردد مضنٍ وممل، وخطوتُ صوب نافذة غرفتي المطلة على الشارع المحاذي للعمارة التي أسكن، وسحبت الضلفة الزجاجية للنافذة، مباغتاً ببياض الفجر، المتوّج بالتلاميذ الصغار يوقظون بلاطات الأرصفة الرمادية، برفيف أثوابهم البيض، ورائحة الصلصال ممتزجة بالبيض، ساخناً، داخل فطائر، في أعماق حقائب الجلد، التي تضمهم، بوحشيّة، من ظهورهم الصغيرة . محفوفاً كنت بهذا الصباح البهي، بالتلاميذ، بهدير محركات الحافلات تشق الهدأة، بصباحات الخير يتبادلها الباعة، وبصحو العم حسن بوّاب العمارة، ورأسه من الأعلى مضموم بطاقيّة مطرّزة، هاتفاً بعد أن يسحب كرسياً آخر، بصوت نعس : الشاي يا أبو راشد، ويقطر من محل قصّ المفاتيح المجاور رجلٌ أشيب، بثوب مفتوح الصدر، وبكمّين مشمّرين.

ماكدت أرى بعينيّ الغائرتين، المغتبطتين، شارعاً يتنفّس في عمق الرياض القديمة، حتى عاجلتني، في لمحة خاطفة، من الخلف، يدان صلبتان، همزتاني بدفعة هائلة، لألتفت قبل أن أهوي في القرار الأخير، وألمح ابتسامته الخاطفة، وعينيه الماكرتين ترتبكان من وراء نظارتين رفيعتين، وأنفه المحني

بخشوع بينهما، واكتناز وجهه المستدير، لكنني لم أشاهد الشنطة السامسونايت الرمادية، التي يصطحبها معه، حين يفيض برأسه من باب غرفتي، مساءً، في بناية المجلة : " أهلاً أستاذي "، فأبتسم له، يدلف بعدها، واضعاً شنطته الرمادية فوق الطاولة، مبتدئاً - كعادته - بثه اليومي، بالحكي عن مغامرات رئيس التحرير مابعد نصف الليل، حيث يبقى، وعن شقاوة صغاره، وعن ضيق ذات اليد وقلّة الحيلة : " الحاجة تذل الرجال "، كان يقول دائماً، فلا أكترث به، إذ تستمر يداي حرّتين، لا يسوّرهما القلق القديم، بأن يكفّهما عن الإحساس بالأشياء حال لمسها، كأن أحس بارتجاف القلم الذي تصهره أصابعي، أو انحناءة الكأس السفلى، الساخنة، ولوعة أصابعي الطويلة إذ تلتف عليها، فقد تخففتُ من دهشتي التي تعالت، لوجوده حالما أدخل المبنى، وبقائه حتى بعد خروج آخر موظف، رغم أنه مكلف باعداد صفحتي البريد فقط من الصفحات الستين للمجلة . إذ التمعَ، ذات مساء فرحٌ باذخ في صفاء عينيه الماكرتين حينما رآني أتهيأ لأخرج إلى المطبخ، مما جعل رفيفاً متسارعاً داخل صدري يفضحني عندما تركتُ غرفتي، وفي المطبخ بينما أضع قالبين من السكر، قلت لنفسي : « لابد أنه يعرف لحظة عودتي إلى الغرفة بسماعه الصمت المباغت للصفير المتصل لابريق الماء، حيث يغلي »، خطوتُ حذراً أن أمسّ بقدميّ قطعة البلاستيك القاطعة، في الممر، قبالة غرفتي، تاركاً خلفي، صفير الابريق يحتد، ودن أن أخمده، لأضبطه في غرفتي مفتشاً حافظة أوراقي، فينفض يديه مرتبكاً : « هذه القصص التي كتبتها مطلع هذا العام، بإمكانك قراءتها »، يلوي عنقه، بعدها، مخفياً تلوّن وجهه المستدير، متذرعاً بأنه يبحث عن مادة صحفية سلّمني إياها منذ أسبوع، *إلى أن تقع عيناه المتنقلتا على آخر ملصق وضعته على الجدار الذي يسندني، مقطباً* حاجبيه في الأيدي السوداء الجافة، بفعل الشموس الاستوائية، حيث تمتد كلها صوب ناحية واحدة، كأنها تتزاحم أو تتصارع لالتقاط بقايا مائدة هابطة من السماء، أو من عطايا الصليب الأحمر :

« هذه الصورة لا توجد عندنا »

« ماذا تقصد » . أسأل .

« أقصد في بلدنا » .

بينما انهمكتُ في ترتيب مادة الملحق الثقافي، قلت :

« ربما » .

وشعرتُ بانكساره، ثانيةً، فحزنتُ، بعدها، كثيراً، إذ لم أكن أود أن أجعل هذا العدو الجميل، الذي فرحت به مؤخراً، ينطفئ منذ البداية، خصوصاً وأنه واجهني بعينيه الماكرتين، وابتسامته الخاطفة . جعلتُ الماء البارد المتدفق، بسخاء، من الصنبور، يتخلل أصابعي المفتوحة، مكتفياً بالبلل في أطرافها، بأن نفضتها من الماء، كي لا تفاجأني ثلوجته، عندما أفرك به ثقلاً هائلاً من جفنيّ المطبقتين مازالا .

وبينما ارتخت عضلات وجهي المشدودة أبداً، معلنة عن ابتسامة أولى في صباح ثلجي كهذا، تذكرت على الفور أنني حلمت منذ ليلتين فقط، بأنني استطعت، للمرة الأولى، أن أبتسم، رغم ارتباكي، للتي يفيض وجهها من نافذة نصف مفتوحة، بهياً، مشرباً ببياض محروق، يؤرخ لِقَيظ الرياض الحاد، متوجاً بعينين صافيتين، وعميقتين، لتدفع لي، بعدها، بورقة ذات مربعات صغيرة، نُزِعَت لحظتذاك من كراس التفصيل المدرسي، وبعد أن حررتها من ثنياتها، قرأتُ في جوفها : « وجهك، وأنت

تضحك، أحلى »، وصرت فيما بعد أسرق البسمات الطازجة صباحاً، لأصوّبها تجاه نافذة بدأت تفد فوق قاعدتها - ولم تكن لتغادر - حمائم بريض أبيض، مقصوص في منطقة أجنحتها .
بأتُ أجفّف وجهي بمنشفة صوفيّة مزدانة بخطوط مستقيمة وملوّنة، حتى بدأتْ تغمر وجهي وأنفي رائحةً باذخة لبخار خبز ساخن، تناثر، للتو، فوق بلاطات، ألوانها وأحجامها تختلف، وهي تحفُّ فتحة التنور، وينوش سطحها أنف الفتى، الذي فرش نصف منشفة الصوف فوق مصطبة الفرآن وانسدل للأسفل، النصف الاخر، ضاماً به صدره الضئيل، مسنداً عظمة ذقنه البارزة حافة المصطبة، مستسلماً لنعاس طاغ تجلله سورة الرحى، يعلو بها صوت عبدالباسط عبدالصمد، وفحيح النار العالي في عمق التنور، لتسكن معه جنبات المخبز، المسكون بسواد كثيف بفعل الدخان .
شددتُ طرفي الشماغ ناحية صدري، وأمسكت بهما، أحدهما فوق الآخر، بذقني النابتة، حيث غرزتها في صدري، في حركة جعلتني، رغماً عني أدلق لساني، كي اسمح ليديَّ بأن تثبتا عقال الصوف الانجليزي، الثقيل، فوق هامتي، وكأنني، لحظتها، أضع فوق رأسي بلداً، أن ألتفتُ، فبهدوء قاتل، خشية أن تنفلت، متناثرة، شوارع، ومدارس، ومنازل، وحدائق، وأناس، آه، يا لهؤلاء البشر، يصطخبون داخل رأسي الصغير، ويمرون دوماً من دمي، وهم كارهون .
ما أن فتحت باب شقتي الصغيرة، حتى داهمتني، بعنف، رائحة المطر، وصفع وجهي هواء الصبح الثلجي، لحظة أن شارفت بوابة العمارة . على الرصيف المبلول كان رشاش المطر يتدفق بسخاء متواصل، كثيفاً وواضحاً حول لمبات الشارع العالية، التي مابرحت تضئ دونما كلل، لأتأكد، ثانية، من ساعة يدي، إلى أنها السابعة، فقد كان الشارع مافارق بياض الفجر الأول، خطوتُ، حذراً تجاه سيارتي الصغيرة، المركونة إلى الرصيف كاشفاً سروالي الطويل، خشية البلل . محموماً بدأ يرتعش محرك السيارة، بعد أن حاولته مراراً، وظللتُ داعساً دوّاسة البنزين حتى نهض مؤشر الحرارة، ثم تهادتْ سيارتي بطيئة، ومن مؤخرتها تعلو غيمة هائلة من دخان أبيض، مالبث أن خفّ قليلاً، لينفلت، بنشاط صباحي، ماسحاً الزجاج الأمامي الأتوماتيكيان، قاذفَيْن، بصخب، ندف المطر المتكاثف، الهاطل بنعومة، لكنني، رغم ذلك، بالكاد أرى مسافة لا تتجاوز بضعة أمتار قليلة، بفعل الكثافة الضبابية أمامي، وتسعفني، كثيراً اشارات التحذير الضوئية، البرتقالية، التي تبعثها السيارات أمامي . انحرفتُ عن الطريق السريع، دالفاً المسار الأيمن، حتى إذا ما استوقفتني الإشارة القابعة، بوداعة، قبالة مبنى وزارة الداخلية الهائل، انعطفتُ إلى اليمين، ليتسلمني، على غير العادة، شارع المذر بصخب، قاذفاً بحبات مطر ضخمة مائل، تصفق الزجاجة الأمامية عمودياً، وكأنها تسقط في حجري، فتبتل ثيابي، حتى تفزّ يمامة بهيّة، ويرفُّ جناحاها القويان بصعوبة وهي تقاوم الهواء الثلجي، واندفاع المطر العنيف، ثم يتحول رفيف جناحيها الأبيضين إلى اصطفاق يمتلئ شارع المعذر بضجته، وتنحني له الرايات المشدودة في رؤوس أعمدة رفيعة على مدخل محطة نفط، لا تلبث أن تضاهي يمامتي الرفيف العنيف، الذي يجعلها - أي يمامتي - ترفع منقارها، مصوّباً، نحو السماء، باحثة عن رأس أعلى بناية في الشارع .
محاذياً الرصيف الذي يشرف عليه مبنى الشركة بزجاجها الأزرق الداكن، عندما هجستُ بدخولي كل صباح، مجللاً بهمهمات عمال النظافة، وهم يضيئون، بعناد، البلاط اللامع للبهو، منعكساً في استدارات ثلاث، فضيّة، لمصاعد تنبت وسط البهو، وتعلو، كأغصان، حتى الطابق التاسع، أدلف

أحدها، لأهمز الضاغط ذا الرقم ثلاثة، ثم أرتكن إلى طاولة مكشوفة في صالة، جدّ، واسعة، مزدحمة بطاولات أخرى تعلوها أدراج تُشرع في الضحى كمظلات دكاكين مصفوفة، ومتقابلة أيضاً، لأهمز ضاغط الآلة الحاسبة، وأفتح دفتر اليومية العامة، الذي احتشدت به الطاولة حتى طرفيها، فأجمع الأيام ألوفاً، وأطرح منها لوعتي جانباً، ويفاجأني، وهو يقف خلفي، بعينيه اللصيقتين ببعضهما، والمحاطتين بإطارين داكنين، وحبيبات بنيّة متناثرة في أنحاء وجهه، فيحذرني من خمولي وكسلي، وأن بيده نعمتي : « إذا لم تجهّز الميزان الشهري، اليوم، سيكون لي معك كلام آخر » .

بعد أن ركنتُ سيارتي، ونزلت، كان المطر قد تضاءل، رغم الغيمات الرمادية التي تنوش رأس البناية، فتمعن الجنبات الزجاجية للمبنى غموضاً، وأتوقف أنا في آخر سلم الدرج الرخامي، للمرّة الأولى في حياتي، وأمنح السماء، المكتظة غيماً بدأتْ تتقاطر حبّاته، تحديقاً شهيّاً، أتبعه بنظرة ملولة تجاه الباب الزجاجي، المحكم اغلاقه، فأعود أدراجي، هابطاً الدرجات الرخامية، هاجساً : « هذا الصباح لي »، وفي السيارة التي اقتحمت شوارع الرياض، ضحى، همستُ : « صباح كهذا لا يستحقه أبو محمد »، وبعد أن تناولتُ صحن فول ساخن، فوق بلاطة رخامية بيضاء، لصيقة بالزجاج الخارجي للمطعم المطل على شارع الستين، معتمراً كرسيّاً، بامتداد رفيع وشاهق، أجبرني أن أدلي رجليَّ الشقيتين في الهواء، رأيت أن أشرب، في غرفتي، شاياً ساخناً، مشرعاً نافذتها علي الشارع العمومي .

ما أن هممت بصعود درج العمارة التي أسكن طابقها الرابع، حتى استوقفني طنين الدرابزين الذي أخفتْ الأيدي، إذ تمسك به لحظة صعود الدرجات، طلاءه الأبيض، فاقتربتُ، ولمستُ، بيدٍ حانية، زاويته، فسرى في كفيّ خدر لذيد وشهي : « ثمّة أحد في أعلى الدرج يدق بيده الدرابزين » .

بعدما شعرتُ بانعطافة الدرابزين الحادّة أكثر ألفة من أي وقت مضى، منحت قدمي، خلسة، أولى الدرجات المثلومة أسنانها، لتلفّني وشوشات خفيضة، مصحوبة برائحة آدمية لدنة بدأتْ تهبط نحوي وأنا أصاحب الدرجات، صاعداً، في تواطؤ غير معلن . تعالتْ ضحكاتُ صافية، ونحيلة، جعلتْ قطرات المطر في الشارع تشفُّ، فأحستُ برنينها المتواصل يخدّر يدي المحتوية ماسورة الدرابزين، لتنقطع، فجأة، آخر الضحكات، متبوعة بآهة كانت محشورة لسنين، وقد انفلتت تواً، حتى ضجَّ فضاء السلّمات العتيقات، واستفحلت الرائحةُ الآدمية، لدرجة أنها تخللت جيب ثوبي، فلامست شعيرات صدري، وارتفعت نحو عنقي، فسحبتُ نَفَساً عميقاً في اللحظة التي أمسكت فيها، تماماً، الأوات المسكورة وهي تطلق، ناعمةً، أسرارها الصغيرة عن : الذي يشكُ، والذي يُركعها، والذي يمنع الأهل البعيدين عنها، والذي يشد القمر من استدارته إلى خاصرته، ويستلذ، والذي مابرحت الجدران الأربعة لسنين، والتي لن تستكين، والتي ....

في فسحة الدرج بينما شرعتُ أصعد درجة أولى في سلم جديد، رافعاً رأسي عالياً، باغتتني انعطافاتها نازلة باتجاهي دونما عباءة تلفها، أو غطاية فوق وجهها، بل تهبط بقميص قطني أصفر، مطرز بطائر أحمر يفرد جناحين يرتفعان أكثر عند اندفاع الصدر المتماسك، وبشعر مقصوص، فوضويّ يكشف عن بياض حاد لعنق رفيع، محوط بسلسال ناعم، وبعينين لم يفلح الصباح، ولا المطر في اخفاء نعاسهما، وما أن لمحتْ هالتي، حتى نكصتْ مذعورة، صاعدة وهي تخفي بهاء عينيها بكفيها الصغيرتين المتوّجتين بأصابع رقيقة، منتهية بأظافر طويلة حمراء، دالفة باب شقة موارب في

الطابق الثاني، تتبعها اثنتان كانتا تجلسان قبالة الباب، واستمررت أصعد، موشكاً أن أصطدم بكأس شاي يفيض من عنقه غصن محفوف بوريقات نعناع دوّخت رأسي رائحتها، حالما عبرت مكانهما. وفهمت، بعدها، سر القلوب المرسومة بقلم رصاص سميك، والنافذة من عمقها أسهمٌ متوّجة عند الطرفين بأحرف مكتوبة بالانجليزية، والوجد طافحٍ في العبارات الموجزة، وأسماء المدن في شمال البلاد، وجنوبها، وأبيات الشعر الشعبية . لمّا نفذتُ من باب شقتي، عبرتُ ممرها الضيّق باتجاه غرفتي، ساحباً، بعنف، زجاج النافذة المطلة على الشارع، وذهلتُ بتوالي زجاجٍ نوافذ كثيرة وهي تنفلتُ من اطاراتها، تاركة الهواء المشبع برطوبة الشارع يدلف، وحالما التفتُ إلى الخلف، لم تباغتني يدان قاسيتان توشكان أن تدفعاني من ظهري، بل تناهت إليّ ضحكاتٌ دافئة، مابرحتْ أن تقاطرتْ كلها في غرفتي، تقاسمني الشاي المنعنع.

الرياض

من رؤيا يوحنا

مفاتيح الهاوية

* أنا هو الألف والياء

البداية والنهاية

* لا تخفْ، أنا هو الأول والآخر والحي وكنت ميتاً، وها أنا حي الى أبد الآبدين ولي مفاتيح الهاوية والموت

* مَنْ له إذن فليسمع ما يقوله الروح للكنائس. من يغلب فسأعينه أن يأكل من شجرة الحياة التي فى وسط فردوس الله.

* مَنْ يغلب فلا يؤذيه الموت الثاني

* من يغلب فسأعطيه أن يأكل من المنّ المخفي وأعطيه حصاةً بيضاء وعلى الحصاة إسم جديد مكتوب لا يعرفه أحد غير الذي يأخذ.

* أنا عارف أعمالك إن لك أسماء أنك حيٌ وأنت ميْت.

* الحق الذي له مفتاح داوود الذي يفتح ولا أحد يغلق ويغلق ولا أحد يفتح.

* ها أنذا قد جعلت أمامك باباً مفتوحاً ولا يستطيع أحدٌ أن يغلقه.

* تمسك بما عندك لئلا يأخذ أحدٌ اكليلك.

* أنا عارف أعمالك أنك لست بارداً ولا حاراً، أنا مزمع أن اتقيأك من فمي.
* ها أنذا واقف علي الباب أقرع، إن سمع أحدٌ صوتي وفتح الباب أدخل إليه وأتعشى معه وهو معي.
* بعد هذا نظرتُ وإذا بابٌ مفتوحٌ في السماء والصوت الأول الذي سمعته كبوق يتكلم معي قائلاً إصعدْ إليَّ هنا فأريكَ مالابد أن يصير بعد هذا.

وللوقت صرتُ في الروح.

* القادر علي كل شيء الذى كان والكائن والذي يأتي.
* ورأيتُ علي يمين الجالس على العرش سِفراً مكتوباً من داخل وفى وراء مختوماً بسبعة ختوم.
* ونظرتُ لما فتح الخروف واحداً من الختوم السبعة وسمعت واحدا من الاربعة الحيوانات قائلا كصوت رعد هلم وانظر.
* فنظرتُ وإذا فرسٌ أبيض والجالس عليه معه قوس وقد اعطي إكليلاً وخرج غالباً ولكي يغلب.
* ونظرت لما فتح الختم السادس وإذا زلزلة عظيمة حدثت والشمس صارت سوداء كمسح شعر والقمر صار كالدم، ونجوم السماء سقطت إلى الأرض كما تطرح شجرة التين سقاطها إذا هزّتها ريحٌ عظيمة والسماء انفلقت كدرج ملتفٌ وكل جبل وجزيرة تزحزحا من موضعهما.
* بعد هذا نظرتُ وإذا جمعٌ كثيرٌ لم يستطع أحدٌ أن يعدّه من كل الأمم والقبائل والشعوب والألسنة واقفون أمام العرش وأمام الخروف متسربلين بغياب بيض وفي أيديهم سعف النخيل.
* وأجاب واحدٌ من الشيوخ قائلاً لي هؤلاء المتسربلون بالثياب البيض من هم ومن أين أتوا.

فقلتُ له ياسيد أنت تعلم،

فقال لي هؤلاء هم الذين أتوا من الضفة العظيمة وقد غسلوا ثيابهم

و بضحوا ثيابهم فى دم الخروف.

* وهكذا رأيت الخيل في الرؤيا والجالسين عليها.
* وظهرتْ آيةٌ عظيمة في السماء إمرأة متسربلة بالشمس والقمر تحت رجلها وعلى رأسها اكليل من إثنى عشر كوكباً وهي حبلى تصرخ متمخّضة ومتوجعة لتلد. وظهرت آيةٌ أخرى في السماء.

هوذا تنّين عظيم أحمر له سبعة رؤوس وعشرون قرناً وعلى رؤوسه سبعة تيجان.

* التينين واقفٌ امام المرأة العتيدة أن تلد حتى يبتلع ولدها متى ولدت.

* ولما رأى التنين انه طرح الى الارض اضطهد المرأة التى ولدت الإبن الذكر. فأعطيت المرأة جناحي النسر العظيم لكي تطير الى البرية الى موضعها حيث تعال زماناً وزمانين ونصف زمان من وجه الحياة.

* وإن كان أحدٌ يقتل بالسيف فينبغي أن يقتل بالسيف.

* ثم رأيتُ ملاكاً آخر طائراً في وسط السماء معه بارة أبدية ليبشر الساكنين على الأرض وكل أمة وقبيلة ولسان وشعب.

* ثم بعد هذا نظرتُ وإذا قد انفتح هيكلُ خيمة الشهادة في السماء.

* ثم سكب الملاكُ الثاني جامه على البحر فصار دماً كدم ميت.

ولك نفس حية ماتت في البحر.

* ثم جاء واحدٌ من السبعة الملائكة الذين معهم السبعة الجامات وتكلم معي قائلاً لي هلم فأريك دينونة الزانية العظيمة الجالسة على المياه الكثيرة، التى زنى معها ملوكُ الأرض وسكر سكانُ الأرض من خمر زناها.

* فمضى بي الروح الى بريّة فرأيت إمرأة جالسة على وحشٍ قرمزي مملوء أسماء تجديف له سبعة رؤوس وعشرة قرون.

* والمرأة متسربلة بأرجوان وقرمز وتحلية بذهب وحجارة كريمة ولؤلؤ ومعها كأس من ذهب فى يدها مملؤة رجاسات ونجاسات، ورأيت المرجأة سكرى من دم القديسين ومن دم شهداء يسوع.

فتعجبتَ لما رأيتها تعجباً عظيماً.

* ثم قال لي الملاكُ لماذا تعجبتَ

أنا اقول لكَ سرَّ المرأةِ والوحش الحامل لها

* الوحش الذي رأيت كان وليس الآن.

* سيتعجب الساكنون على الأرض الذين ليست أسماؤهم مكتوبة في سفر الحياة منذ تأسيس العالم حينما يرون الوحش أنه كان وليس الآن مع أنه كائن.

* هنا الذهن الذي له حكمة

* ثم قال لي المياه التي رأيت حيث الزانية جالسة هي شعوب وجموع وأمم وألسنة

* والمرأة التى رأيت هي المدنية العظيمة التى لها ملك على ملوك الأرض.

تقول فى قلبها أنا جالسة ملكة ولست أرملة ولن أرى حزناً.
لنفرح ونتهلّل ونعطه المجد لأن عرس الخروف قد جاء وامرأته هيأتْ نفسها. وأعطيت أن تلبس بزاً نقياً لأن البزّ هو تبررات القديس.
وهو متسربل بثوب مغموس بدم ويدعى أسمه كلمة الله والأحبار الذين في السماء كانوا يتبعونه على خيل بيض لا بسين بزاً أبيض ونقياً.
هذه هي القيامة الأولي
مبارك ومقدس من له نصيب في القيامة الأولى هؤلاء ليس للموت الثاني سلطان عليهم بل سيكونون كهنة الله والمسيح.

هذا هو الموت الثاني وكل من لم يوجد مكتوباً في سفر الحياة طرح في بحيرة النار.
ثم رأيت سماء جديدة وأرضاً جديدة، لأن السماء الأولى والأرض الأولى مضتا والبحرُ لا يوجد في ما بقي.
أنا يوحنا رأيت المدينة المقدسة أو رشليم الجديدة نازلة من السماء من عند الله مهيأة كعروس مزّينة لرجلها
ها أنا أصنع كل شيء جديد
وتكلم معي قائلاً هلم فأريك العروس امرأة الخروف
وأبوابها لن تغلق نهاراً لأن ليلاً لايكون هناك
أنا يوحنا الذى كان ينظر ويسمع هذا. وحين سمعت ونظرت خررتُ لأسجد أمام رجلي الملاك الذي كان يريني هذا. فقال لي أنظرْ لاتفعل لأني عن معك ومع اخوتك الأنبياء والذين يحفظون أقوال هذا الكتاب .

العهد الجديد

شاكر لعيبي

هل يمكن ترجمة رينيه شار إلى العربية ؟

الموقع الأساسي الذي يحتله رينيه شار (ولد في 14 حزيران 1907 وتوفي 19 شباط 1988) في الشعر الفرنسي الحديث يقع في إنحنائه على لغة شعرية مغايرة عليها أن تتضمن الفكر ذاته . سيتلبس الفكرُ اللغةَ وتتلبسه لدى شار وهو يهتم بالشعر بوصفه ممارسة منغلقة على نفسها قليلاً لكنها ممارسة تقول، كما يستثمر كتابة شعرية لا تتجاهل رامبو وهيغل، بودلير وهايدغر في آن واحد. ويطلع من تقاليد الشعر والفلسفة كليهما .

« شعر وحقيقة، كما نعلم، هما رديفان » يقول شار في (مشاطرة شكلية).

تتفتح قصيدة رينيه شار على تخوم بعيدة، لغوية ووجودية، حتى أن المفردتين الكائن والوجود، وملحقاتهما مثل الشرط البشري والفعل، تتكرران في شعره وتسكنان لغته، كأن الكينونة في تفتيش دائب عن شرطها. شرط مقذوف ومتروك إلى المطلق، إلى الشمولي، إلى الكون، لكي لا يكون شار بذلك شاعراً أرضياً، شاعر التفاصيل أو الحالات رغم أنه ظل يستثمرها كلها في شعره، ويلتصق بها، خاصة أثناء إنخراطه في المقاومة ضد الإحتلال الألماني لفرنسا، لكن مانحاً إياها على الدوام معنى شعرياً، عبر أرضي، وواضعاً إياها في سياق رؤيته للعالم. إن نصوصه في هذه الفترة دالة، ولا ينبغي تهميشها أو التفريط بشعريتها المختبأة في ثنايا النثر : النثر والشعر مَعْنَيان يختلطان لدى شار مثلما يختلط الشعر بالفلسفة، ومن الصعب فك الارتباط بينهما إلا بعسف شديد. تلك القصائد، خاصة (مشاطرة شكلية) تكشف عن وجهي شار المزدوجين، الشاعر مفكراً،

والشعر منثوراً (أو النثر وقد إنداح إلى أفق الشعر، سيّان). لقد مارس شار الأنواع الشعرية المتاحة في لغته : القصيدة المنثورة، نثر البداهات (أو الحكّمي)، البيت الشعري (أي الوحيد)، المقطع الشعري، القصيدة المسجّعة وغير المسجّعة، المقسَّمة إلى مقاطع (أدوار) كمية غير متعادلة، البيتان المتكونان من صفين، المقطع الثلاثي، الرباعية الحرة، السطر غير المتساوي 1، القصائد الطوال والقصار، مكتنزاً بالحماس نفسه وبالسيطرة على الأدوات ذاتها، لكنه لم يتوقف عن إختطاط طريق ولغة له هو وحده، تتجمهر حول مفهوم مغاير في الكتابة، يشي ويفضح في عيون قاريء أجنبي، عربي وغير عربي عن صعوبة مؤكدة، أصعب، على ما يقول الناقد الإنكليزي س. أ. هاكيت من «أعمال ايلوار أو فاليري، أو من شعر انديه فرينو وايف بونفوا من بين شعراء عصرنا. » ويعتقد أن « نوعية هذه الأعمال نفسها هي التي تجعلها صعبة : كثافة مادتها والتوتر الحاد لأسلوبها ». كما إحتشادها بالتفكر والتفكير. إنه يستخدم (مشاطرة شكلية) كلمات تنتهي إلى الفلسفة بصلة وثقى : Dedmiurgie القادمة من الاسم Demiurge الذي منحه إفلاطون للإله مهندس الكون والتي تعني في المجال الأدبي خالق أو منشط العالم. والمفردة immanent(e) التي هي مشكلة حقيقية بالنسبة للترجمة العربية ويقدم لها (المنهل) التعريفات : « مائل (في طبيعة أخرى)، متأصل في. سبب ملازم : علة موجودة في الموضوع الفاعل. عدالة ثابتة : عدالة يرتكز مبدؤها على الأشياء نفسها » وهذه ترجمة مختصرة أمينة لمعنى المفردة في القاموس الفرنسي (روبير). كما مفردتان من حقل النحو : إسنادي attributive ولازم intransitif. هاته المفردات تشتغل بالطبع في السياق، وتتخذ معنى في النص الفرنسي إلا أنها تستعصي قليلا على عربيتنا وتنمحي معانيها الأصلية التي يريدها الشاعر، ربما وضع المترجم بالنسبة للأولى (نار خلق) التي لا تحتوي على الظل والمرجع اليونانيين، وسيتضح بالنسبة للثانية (ماثلة) 2 دون نكهة فلسفية، بل صفة عائمة وتعميمية. في حين أن الكلمتين (الإسنادي 3 اللازم 4 لا تقولان إلا غامضاً لا ينتمي إلى الحقل الدلالي الذي تريده إشارات النص الفرنسي. إن فعالية شار الشعرية المتنقلة من رحب إلى رحب، من حقل في القول إلى آخر تستوجب، بداهة، مقدرة رفيعة على تطويع اللغة وإستثمار الخصائص التي تضعها تحت تصرف الشاعر، وهو أمر يضع المترجم، خاصة الناقل إلى لغة لا تنتمي إلى لغة الأصل بقرابة عائلية (كالعربية مقارنة بلغات لاتينية تتبدل المفردات وطرائق القول فيما بينها أو بالمجموعة الهندو - أوروبية التي تظل من بعيد على الأقل تتفاعل وتتماس عبر بعض الأساسيات كإمتلاكها لفعل الكينونة من بين أشياء أخرى.. إلخ)، نقول يضع المترجم في الحيرة ويفتح أحياناً باب الإجتهاد على مصراعيه. تصير ترجمة شار بمثابة إمتحان على عملية الترجمة برمتها، التي ليس عليها فقط إستبعاد الحرفية وإنما التفكير مجدداً بوظائف اللغة ودلالتها. يقول مترجم شار إلى الألمانية فرنتس فورم ان « الترجمة الحرفية تقوم على أساس الوهم القائل أن قانوناً أعلى يمكن أن يدير التطابقات بين الكلمات من لغة إلى أخرى عندما يتحقق هذا القانون فإن التطابق يصير بداهة. لكن القوانين لا تفسر شيئاً : أنها تصف فحسب.. » 5 يغدو مهماً هنا التذكير أن لا جدوى من أية مقارنة بين اللغات وطرائقها في القول، والتذكير أن محاولتنا لا تسعى إلى ذلك وأن الحوار العنيف أحياناً الذي قد يدور حول دقة الترجمات إلى العربية والتشكيك بقدرات المترجمين ومعارفهم ليس حوارنا ولا يعنينا، فإننا سنتوقف حتى عند ترجمتنا ونعاود طرح الأسئلة عليها.

نشير فحسب إلى العوامل التي تبدو لنا مؤثرة مباشرة في تكوين لغة شار وفي ترجمتها. مناسبته هي مناسبة لطرح الإشكاليات المتنوعة المتعلقة بنقل لغة إلى لغة أخرى، نقل الشعر من موطنه الأصلي إلى تقاليد تختلف لغوياً وتخيلياً، إلى جغرافيا مغايرة، ليزداد الأمر تعقيداً إذا تعلق بتقاليد مارقة أصلاً على التقاليد كما هو حال شار في الشعر الفرنسي. إن أوّل الحقول اللغوية - الشعرية : حقل المفردة نفسها إنّما هو، لدى شار، صرامة إختيار كبيرة ومعرفة ضاربة الجذور باللغة الأم، وهو تلاعب على المعاني التي يمكن أن تتضمنها وتمنحها هاجسها الشعري ومعناها المتأرجح بين إمكانيتين أو أكثر. ثمة الكثير من المفردات التي يتلاعب شار على معانيها الفرنسية المتعددة. بداهة في لغة الشعر، نعم. لكنها تتعقد وتتداخل لدى شار وتبعث على الإحتراس والريبة، فمفردات مثل : Ovaire الدالة على مَبيْض المرأة والنبات والتي قد تعني جرن البيض (ترجمناها : حاضنة)، وsouteneur التي تعني قَوّاد القادمة من الفعل أيد، ناصر، وaffranchi المتنوعة المعاني الذاهبة من العبد الطليق إلى الرجل المتحرر من الأفكار المسبقة أو العائش على هامش الأخلاق السائدة (هاتان المفردتان تأتيان في قصيدته «صحائف هيبنوس » وفي سياق الحديث عن جاسوس في صفوف المقاومة لذا يستخدم شار مفردات سلبية لكن غير مباشرة). وchiendent التي تعني نبات النجيِّل أو العكرش المضر والمستخدمة إستعاريا بمعنى صعوبة وإرتباك، والمفردة -pieuv re التي تعني إخطبوط ولكن أيضا، كما في العربية، بمعنى جشع. وflair بمعنى الفطنة ولكن أيضاً حاسة شم الكلب، و timbre المتنوعة المعاني : طابع، رنة... إلخ وعندما يتحدث عن لندن أثناء المقاومة فهو يستخدم لها الصفة ondee التي تعني أشياء كثيرة مثل المتموج من الموج والغيمة القادمة متماوجة (المرنة).. إلخ لكن شار لايريد سوى إذاعة لندن التي كان يسمع عبرها أخبار المقاومة !. والمفردة furie التي يلعب على معناها الميثيولوجي الأغريقي المشير إلى ربات الجحيم : اليكتو وميجير وتيزيفون المكلفات بتعذيب المجرمين، ودلالتها الراهنة المشيرة إلي الغضب والسخط والسعَار. هي كلها مفردات تشتغل في مجال عملين إثنين. حرفي وإستعاري. إنها تُستخدم في الحقيَقة كإستعارات بحد ذاتها. إن ترجمته تغدو، في المرات القليلة التي تُرجم فيها إلى العربية، محض تأويل صاف (أليست الترجمة تأويلاً بمعنى من المعاني على أية حال ؟)، محض قراءة ممكنة للجملة كما هو الحال في ترجمة وضاح شرارة التي يمكن مناقشتها بوصفها توكيداً على صعوبة شار في لغة أخرى. بينما تحافظ ترجمة كاظم جهاد، وهو مترجم ممتاز، على المسافة الضرورية مع النص الأصلي وتتبقى دالة لجهة قدرتها على تبين شذوذ وخصوصية شار التي يمكن أن تُصيب أفضل المترجمين بالإرتباك، وفقدان السيطرة، والإنحكام بممارسة تأويل بعيد إزاء شاعر أساسي تتبقي هاتان الترجمتان، من الناحية الكمية، غير وافيتين. لم يفعل شرارة سوى نشر بضعة نصوص قصيرة في كتاب من 24 صفحة فحسب من القطع المتوسط يتضمن الأصل الفرنسي. بينما نشر جهاد في أحدى الدوريات منتخبات قيمة من 24 صفحة أيضاً من القطع الكبير، محاولاً إعطاء فكرة وافية عن مختلف مراحل شار. لم نقرأ في أي منهما (لأننا سنترك ترجمة بول شاوول المبتسرة، المختصرة، التي يبدو جلياً تجنبها لشار الحقيقي في كتابه عن الشعر الفرنسي المعاصر) نصاً أساسياً طويلاً يستطيع منحنا بهجة المثال الأكيد لقصيدة شار. وفي ذلك إشارة أخرى إلى الإحتراس والحذر الذي يسم التعاطي العربي مع رينيه شار.

ينبغي إعتبار الأمثلة أعلاه والإشارات المرافقة لها كأمثلة جد عمومية عن صعوبات يحتمل أن شعر شار مثقل بها رغم أن بعضها وافرة الحضور لدى شعراء آخرين من لغات أخرى، لأن الصعوبة الحقيقية والأمثلة الأكثر خصوصية عن الصعوبة المزعومة في نقل شار تكمن في مكان آخر : في بنية اللغة الشعرية ذاتها وطرائقها في إستخدام الجملة، أو بعض تفاصيلها، وفي طريقة إشتغال المخيلة نفسها، الممتدة، المتراكضة، المترامية الأطراف غالباً، وهذا أمر مهم يتوجب الإنتباه إليه.

إنها صعوبة تقع في مكمنين إثنين محتملين :

طول جملته الشعرية، المنثورة خاصة، إلتفافاتها، تقديمه وتأخيرها لبعض الصيغ والفواعل والمصادر وغيرها، التي تتراكم كلها في بعض المقاطع، كما في المقطع رقمXV مثلاً من قصيدته (مشاطر شكلية) من ترجمتنا : « في الشعر، كم من المتدربين في أيامنا يتعهدون في الحلبة الواقعة في الصيف الباذخ، من بين أحصنة الكوريدا النبيلة المختارة حصاناً خيطت للتو أحشاؤه التي تخفق بالغبار المقزز ! حتى يعلن الصمام الجَدَلِيُّ حكمه العادل على هذا الخطأ غير المقبول في شخص كاتب كل قصيدة معمولة بغش. » (6) هذا إحتمال لترجمة قلقة ذات طبيعة تأويلية، قادمة من الإستطالة المريرة للجملة الأصلية. وفيه يمكن مثلاً الإستعاضة بالمسارين عن المتدربين، وإضافة الفعل (يلزم) بعد(كم) كما إضافة قبل الفعل (يعلن) [حتى الوقت الذي يعلن فيه]، وقوله باختصار كله بشكل آخر. وفي ترجمة جهاد نقرأ « ... ومع الزمن، فجّر العرقوبان التوأمان الليل المخيف للمعدن المتضايق في جوف الأرض. » التي لا يُكتفى فيها بتوابع الفعل الأساسي وإنما يُستمرُ في الإمتداد والتحدث عن الملاحق وإسباغ الصفات على البقايا، كأن النص ينسرب في الإتجاهات كلها مسبباً لترجمة أمينة وحرفية إزعاجات من كل نوع. إنها جملة تتراكم وتتشعب فجأة حتى وهي تقول سهلاً، ففي ترجمة شرارة نقرأ : « تؤدي العوالم القديمة إلى أخرى، ضريرة، شموسها » بغض النظر عن دقة أو عدم دقة الفعل يؤدي فإن الشاعر قد وضع مسافة طويلة بين الفعل في بداية الجملة وبين محموله في نهايتها، شاحناً جملة قصيرة مثل هذه بصفة إعتراضية (الضريرة). هذا مثال مباشر وأولي، لأن هناك أمثلة مدوخة للتشعب. تشعب لا يشير سوى إلى غنى عالم الشاعر الداخلي، وإحتفاظه بروح سوريالية غزيرة عليه وإن إتخذت نمط خيال لايجمح مجاناً كما في أسوأ ضروب الشعر السوريالي. إمتداد موزون، أكاد أقول مدروس ومتزن. بل إن مقدرة شار على اللعب على مذكر ومؤنث بعض الكلمات في المقطع الواحد يمكنها أن تحيل إلى إلتباس مقصود، ذي مغزى، لا يُعرف معه فيما إذا كان الشاعر يتحدث عن هذا أو ذاك. وعلى سبيل المثال ففي القصيدة المذكورة نفسها ربما كان الحديث يجري الحديث عن (القصيدة) و (النار) - بل عن (الشاعر) طالما لا يتوقف عن إستحضاره في ثنايا النص - جميعاً وهي مفردات مذكرة في اللغة الفرنسية، ستُستخدم في المقطع التالي على الشاكلة أدناه :

« لنَجْتَزْ مع القصيدة نشيد الصحارى، [لنجتز] الإستسلام لجنيات الغضب، [لنجتز] التي تعفِّن الدموع، لنذر على كعبه (L)، لنصلي له)L(، لنُهنْه (L)، لنُعرِّفه (L) كتعبير عن عبقريته (ـه) أو كحاضنة عوزه (ه) المُهَشّمة. ومن ثم لنقتحم، ليلاً، أعراس الرمانة الكونية إثره (L).»

Traverser avec le poeme la pastorale des deserts, le don de soi aux furies, le feu moisissant des larmes. courir sur ses talons, le prier, l"injurier

L"identifier comme etant l"expression de son genie ou encore l"ovaire ecrase de son appauvrissement. Par une nuit, faire irruption a sa suite, grenade cosmique. enfin, dans les noces de la

إننا لانعرف على وجه اليقين فيما إذا كان المقطع يتحدث عن الشاعر أم عن القصيدة أم النار رغم بداية خطابه الواضحة « لنجتز [ليُجتز...] مع القصيدة » موحياً أن الجمل اللاحقة ستتعلق بها هي وحدها، الأمر الذي لا ينسجم بالضرورة مع المقاطع السابقة كما لاينسجم مع قراءة متسقة للجملتين اللاحقتين في المقطع نفسه، لأننا يمكن أن نقرأ المقطع بطريقتين : معتبرين أنه يتحدث بدءاً من الجملة الثانية في المقطع، عن القصيدة أو النار كليهما بإلتباس مقصود، لنقرأ :

لندرْ على كعبها، لنصلي لها، لنُهنْهَا، لنعرِّفْها كتعبير عن عبقريتها أو كحاضنة عوزها المُهَشَّمة. ومن ثم لنقتحم، ليلةً، أعراس الرمانة الَكونية أثرها.

وهو أمر لا نثق به بأن من الصعب أن تُعرِّف القصيدة أو النار كتعبير عن عبقريتها هي نفسها. أو نعتبر النص يتحدث عن الشاعر نفسه، لنقرأ :

لنَدُرْ على كعبه، لنصلي له، لنُهنْه، لنُعَرِّفْها كتعبير عن عبقريته أو كحاضنة عوزه المُهشَّمة. ومن ثم لنقتحم، ليلةً، أعراس الرمانة الكَونية إثرها.

وهو أمر لا نثق به لأن ليس ثمة من رابط قوي يسمح لنا بتأويل أنه يتحدث بالفعل عن الشاعر بسبب عدم إتساق المعنى الداخلي للجملة. أو يمكننا ثالثة الإفتراض بأن الشاعر أراد القصيدة والشاعر في آن (الإثنان مذكران بالفرنسية) تكون معه قراءة من قبيل قراءتنا معقولة ودالة :

لندرْ على كعبها، لنصلي لها، لنُهنْها، لنعرِّفُها كتعبير عن عبقريته أو كحاضنة عوده المُهشَّمة. ومن ثم لنقتحم، ليلةً، أعراس الرمانة الَكونية أثرها.

هذا مثال دال للغاية على المضمر، على إلتباس مقصود في قصيدة شار عليه تنشيط الترجمة والمخيلة، لأنه يندغم، من جهة أخرى، بطريقة استخدام المصدر اللاتيني الذي سنشير إليه لاحقاً ببعض التفصيل. سنلتقي بمثله في جمل أقل طولا، يترجم جهاد : « ان نكون « رواقيين » هو أن نتجمد في عيني « نرجس » الجمليتين. لقد أحصينا الألم كله الذي كان الجلاد سيقدر أن ينتزعه من كل بوصة من جسدنا، ثم بقلب معصور، دهبْنا، وواجَهْنَا. » واجهْنَا ماذا ؟ لا يقول النص شيئاً وينقطع فجأة، إنسجاماً مع إرادته بالانفتاح على أكثر من إحتمال ولأنه يود مواجهة [الأمر] كله وليس الجلاد، مثلاً، لوحده.

بينما تقع الصعوبة الثانية في إستخدامه الوفير لمفردات يسميها موريس بلانشو بالمحايدة أو القريبة نحوياً من الحياد. وهي صنف من الكلمات التي لا يعرفها عقل اللغة الفرنسية وغير موجودة في قواعدها المرتكزة، فحسب، على المذكر والمؤنث، كما لاتعرفها، بالطبع لغتنا العربية. إنها موجودة في الألمانية مثلاً. سوى أن بلانشو في مقالته المعنونة (رينيه شار والفكر المحايد) (7) يسوق أمثلة يمكنها الإقتراب الحثيث من حيادية ما كامنة في صيغ فرنسية معينة، من قبيل« Le previsible, mais non encore formule المُتَوَقَّع لكن غير المصاغ بعد»

و« l'absolu inextinguible المطلق متعذر الإخماد »

و« l'impossible vivant المستحيل الحي» و« l'essentiel intelligible الجوهري المعقول »

و« l'infini impersonnel المطلق اللاشخصي » و« Transir الإرتعاد » و « Attenants الملطف»

و « l'obscur المعتم ». ويمكن إضافة « المفاجيء » « الذي لايمكن محاكمته » « الممكن » «المفهوم» « اللامحدود ».... إلخ. إنه قاموس من الصفات والتعبيرات بل الأفعال المحايدة جنسياً تستخدم بوفرة لاحظها بلانشو، وإستنبط منها وظيفة جوهرية، وذلك عبر ربطها بمفهومه المجهول in-connu المتكرر بإلحاح في شعر شار. إن المحايد، أي المفردة التي تتقنع بحيادية شكلية معينة إنما تريد الفرار من نمط تفكير، من صرامة الوعي المؤطر ثنائية (المذكر والمؤنث) نحو إندغام آخر بالمجهول الكوني. إنها تهجر، إذن، إنشطار الكائن إلى مذكر ومؤنث، وتروح كما يقول بلانشو « فيما هو غير عام، غير نوعي [أو جنسي] مثلما فيما هو غير ذاتي 8 مشدداً على أن « المجهول هو فكر على الحياد، وأن الفكر المحايد هو تهديد وفضيحة للفكر » 9خالصاً إلى أن « إحتضان المجهول في الكلام بتركه مجهولاً [يعني] بدقة عدم أخذه، عدم الإشتراك بأخذه، هو رفض التماهي به [.....] هو الدخول في مسؤولية الكلام هذه التي تتكلم دون ممارسة أي شكل من السلطة... » 10 إنها تشكل لذلك طبيعة خفية في الفرنسية يفتش لها بلانشو عن أصول في تاريخ الفكر الفلسفي الغربي، ملتقياً ببعضها لدى هيراقليط.

وفي العودة إلى مسألة الترجمة فإن ترجمة صيغ حيادية، لاجنسية، لا يوفر شار مناسبة من أجل وضعها في نصه، ربما أدت إلى الإرتطام ببنية تفكير القاعدة العربية الصارمة في هذا المجال، وأدت إلى تذكير الجملة برمتها، لأن ترجمة إيما صيغة من هذه الصيغ ستميل عبر ضرورة لغوية عربية ما إلى إستبعاد الشحنة المحايدة فيها، فـ« المتعذر الإخماد » يأخذ طابعاً ذكورياً واضحاً في العربية لا تتضمنه الصيغة الفرنسية، لكي تنطفيء أو، أقلها، تقل دلالة المفردة ومفعولها، مترجمةً. من جهة أخرى لا تحتفظ العربية بنفس الإقتصاد الذي يسم هذه المفردة الفرنسية الوحيدة. فالعربية تميل إلى تشكيلها من أكثر من كلمة واحدة : (الذي - لا - يمكن - إخماده) أو (لا يُخمد) ساحبة معها ظلالاً من غموض كثيفة، وإلى تطويل للجملة ومدها، مفقرة الدلالة ظاهرياً وموحية بالإفتعال. يترجم شرارة : «.. (الخارج على المتعارف) يدعو بأشارة بيضاء من ذراعه ما يأتي صوبها، وساكتاً يذهب بها » 11هي ترجمته الحرفية للصفة inconvenable (غير ملائم، غير لائق، غير مناسب، غير موافق) التي نقلت قليلاً مركز الإهتمام بسبب طولها من الأساسي في الجملة إلى حقل عمل آخر. ونقرأ في ترجمة كاظم جهاد: «... قبل أن يصبح الليل متعذراً على العثور» 12 التي يمكن قولها بطريقة أخرى ملائمة للعربية : قبل أن يُفتقد الليل، قبل إفتقاد الليل، قبل أن يُضاع. في ترجمة نصوص شار المتضمنة محايداً يبدو أن لا مفر من إثنين : اما الخضوع لمنطق لغة الشاعر، أي اللجوء إلى الحرفية. واما التفكير بالطرائق العربية وبمنطقها، أي منح التأويل أوسع حيز ممكن.

وبين هاتين الصعوبتين ثمة عناصر بنيوية أخرى في طبيعة العربية لا تساهم إلا بتعقيد الترجمة عموماً ولدى شار خصوصاً : افتراق العربية في النظر إلى معنى المصدر infinitif. وبالطبع فإن هذا الأخير يُستخدم في الفرنسية العادية، النثرية والمحكية، وهو من طبعها الأصيل وليس خصيصة لأحد. غير أنه يبدو لنا وكأن شار يلح عليه إلحاحاً ذا مغزى.

فثمة لدى شار بدايات وفيرة من الخطابات والنصوص تستند وتتوقف لدى مصادر الأفعال الفرنسية

التي لا تمنح إلا الحالة البتول للفعل والتي هي على حد تعبير أحد القواميس الفرنسي : « الشكل الإسْمي (الصيغة اللاشخصية) المعبِّر ببساطة عن فكرة النشاط أو الحالة، بطريقة تجريدية ونكرة ».
حالة لَن يكون شار بمنأى عنها بسبب إستثماره لصيغة المصدرية كحالة شعرية : تجريدية من جهة، وذات مسحة من المجهولية، من التنكير من جهة أخرى، من أجل إكتمال مشروع الشاعر الفيلسوف المعني بالمعنى الأشمل، بالنشاط الأكثر تجرداً.
لكن صيغة المصدر الفرنسية لا توجد في العربية ولا تطابق معنى المصدر العربي، فالفرنسي يتبقى (فعلاً) بينما هو في العربية (أسم) وحالة من حالات الفعل وإشتقاق منه. ففي اللسان ج 4 ص2413 نقرأ :« قال الليث: المصدر أصل الكلمة التي تصد ر عنها صوادر الأفعال، وتفسيره أن المصادر كانت أول الكلام، كقولك الذهاب والسمع والحفظ، وإنما صدرت الأفعال عنها، فيقال ذهب ذهاباً وسمع سمعاً وحفظ حفظاً. قال ابن كسيان : أعلم أن المصدر المنصوب بالفعل الذي اشتق منه مفعولٌ، وهو توكيد للفعل، وذلك نحو قمتُ قياماً وضربته ضرباً إنما كررتُه.. ». سوى انه يمكن الإفتراض أن الكثير من مؤلفي المعاجم العرب الأقدمين يعتبرون صيغة الفعل الثلاثي أصلا، لكنه أصل سيحيل دوماً أما إلى الماضي : ذَهَبَ، وأما سيمنح صيغة مُتحذلقة : قَولَ مثلا لتفسير قال، صيغة قاموسية لا ترد في الإستخدام اللغوي السائد، في الكلام وتتبقى دوماً في حدود الماضي. أنها جزء من اللغة، القاموس، وليست جزءاً من طريقة الإستخدام الأدبية والشخصية للغة.
سنحاول توضيح الفكرة عبر مثالين. عندما يقول شار في المقطع xxv من (مشاطرة شكلية) :
« ان نرفض [ترفض، يُرفض، رفض Refuser] قطرة المخيلة التي تنقص العدم هو ان تتكرس [تتكرس، يُتكرس، التكرس se vouer] لصبر إعادة الشر إلى الأبدي الذي منحنا أياه. »
مستخدماً الفعل بصيغته المصدرية فإنه لا يخاطب أحداً بعينه، راغباً في الإنقذاف إلى حالة كينونة غير مشخصنة وعصية على الزمان، ستُجهد الترجمة بإختراع فاعل واضح لها أو الإكتفاء بإحلال الإسم (رَفْضٌ) محل الفعل الفرنسي. لهذه الملاحظة أهمية إستثنائية وليست مجرد تحذلق شكلاني، لأن الشاعر يصر على البقاء في حالة الفعل، النشاط، الديمومة، ولو كانت مجردة وعِريضة، ولم يكن يريد أسم الفعل أو مصدره المتوفرين بالطبع في الفرنسية. إننا لا نستطيع القيام بذات الأمر في العربية، فالبقاء في حالة الفعلية إذا صح هذا التعبير يستلزم إيجاد إثنين : مخاطب بصيغة جمع أو مفرد ثم زمان للفعل محدد تحديداً صارماً يراهما القاريء الكريم في الفرضيات التي وضعناها أمامه، لا يفعلان سوى الإبتعاد بهذا القدر أو ذاك عن المعنى الأصلي. بل يميلان بوضوح، ولهذا دلالة أخرى، إلي تذكير الفعل بالضرورة، إلى شحنه بقوة مخاطب وفاعل مذكر، وللموضوع تتمة طويلة لا مجال لها هنا.
المثال الثاني أكثر إحراجاً وأبعد بدلالة، بسبب ورود الفعل Mourir في حالته المصدرية الهندو – أوربية هذه، وهو من المقطع التالي مباشرة من النص ذاته : « أن تموت [نموت، يموت، الموت] هو فحسب أن ترغم وعيك... إلخ » من ترجمتنا. وفي ترجمة وضاح شرارة نقرأ كلمتي الدخول والموت : «آه ! إنه لخاسر مواضعته ذلك الذي لا يميز على مرآة بيته الزائلة إلا كلمتي دخول وموت. »13 مثال يضيء، جلياً، المشكلة في أطار نص رينيه شار. إننا أزاء فعل واضح وليس أسماً، بل فعل أساسي من أفعال الوجود. شار يريد الموت بصفته (نشاطاً) وجودياً : إنه لا يتحدث عن موت ما، ولا رجل

يموت، بل عن فعل الموت نفسه. لايبدو التفارق طفيفاً هنا بل من طبيعة حاسمة، ومؤثرة مباشرة في التركيب المزاجي والفكري لشعر شار، وقبل ذلك لتلك اللغات التي تستخدم أصول الأفعال، أي ما نسميه في العربية بالمصدر، كتوصيف للفعل في حالته المجردة.

وبعبارة أخرى فإن هجران الجملة الإسمية لصالح جملة فعلية في شعر شار، عبر المثالين الموصوفين أعلاه، يؤديان وظيفة شعرية لا تخطؤها العين : المشاركة الدائمة، المثابرة كما قد يقول شار، في فعل الوجود. على الترجمة، أو القراءة الواعية، أن لا تتجاهلها. وإذا فعلت مجبرة إنها ستمنح ترجمة ملتبسة كما يفعل شرارة وهو يترجم : « النوم في الحياة، اليقظة بالحياة، معرفة الموت، يترك [المرء] مدقعاً، موسوس الفكر، مرتث الجنبات. » 14 مستعيظاً عن جميع المصادر الفرنسية في الأصل، أي أفعال : النوم واليقظة والمعرفة، بمصادر عربية أي بأسماء صارخة، كما متأولاً الفعل (يترك) بطريقة غريبة. هل يمكن للترجمة أن تتجاوز ذلك ؟ حسناً فعل شرارة بوضع كلمة المرء بين مزدوجين، لأننا نجدها تقدم حلاً معقولاً للإبقاء على الفعلية والمجهولية في آن، ولكنه وضعها هنا في غير مكانها.

إننا بدورنا يمكن أن نقدم ترجمة أخرى وفق هذا الحل : « أن ينام [المرء] في الحياة، أن توقظه الحياة، أن يعرف الموت، [هو] عوزنا، [هو] الضنى، [هو] الخواصر المرضوضة ».

هناك عنصران آخران عموميان جداً من الزاوية اللغوية ومتداخلان يتعلقان باديء ذي بدء بنظرية الترجمة، من الفرنسية إلى العربية بوجه خاص. لكنهما يسمان لغة شار ويؤديان الوظيفة نفسها أعلاه، أولهما وفرة حضور صيغ المبني للمجهول التي تريد تخفيف حمولة الزمان وإلقاء تبعية الفعل على فاعل (غامض)، لنسمه (مجهولاً) منسجمين مع فرضية بلانشو بصدد طبيعة لغة وفكر شار. إن مبنيه المجهول يتبقى متوحداً مع نية في خلق عالم شعري دون سلطة، يشترك الجمع الجميع فيه وفي قوله، لم يفعل الشاعر سوى التذكير به عبر طرائق القول المتوفرة لديه، إنه لايفعل سوى تشييده، بنائه مجهولاً والتشديد على مجهوليته : « يُحتفظ بمستوى من البرد الداخلي عبر عمل عضلي مكثف ولهذا يُلغى خطر الكائن الملحَق بنفسه... » 15. إن العصي على الترجمة يغدو بشأن المبني للمجهول ممكناً لدينا، ثمة نقاط إتصال وثيقة رغم الإنهاك الذي قد يصيب جملة عربية جراءه.

جملة لن تترجم بدقة ثاني العنصرين : الزمن الشرطي الذي يسعى إليه شار والذي تعرفه لغتنا بطريقة مختلفة جوهرياً. إن دلائل وأبعاد الشرطي في لغة كالفرنسية تتفارق بشكل شبه حاسم عن نظائره لدينا. وما قد يزيد الأمور تعقيداً هو هذا التداخل بني المجهول والشرطي في بعض الجمل. لا يفعل الشرطي ثانية، ودائماً ضمن مخطط شار الوجودي، سوى تبديد صرامة الأزمنة وضيق الأفعال وحدتها، كما، ولعله عنصر جديد هاهنا، إلقاء ظلال من الإحتمالية على الفعل : ففي جملة معتادة، نحوياً، في الفرنسية مثل قول شار : « إذا لم يستطع) الشاعر التأثير سراً في قول حقيقة الآخرين سوف لا تمتلك حقيقته مرات معنى بالنسبة إليه » - ترجمتنا والأقواس ( ) منا ثانية - نقف أمام ترجمة تجاهلت، مجبرة، فكرة الفعل الشرطي الفرنسي وقدمت بدلاً منه حلاً عربياً. لايريد الشاعر في الحقيقة إلا شرطياً يمكن قوله حرفياً بطريقة من قبيل « إذا لم يكن بإمكان الشاعر التأثير سراً..إلخ » من العبث التفتيش عن شبه مع أزمنة الماضي الفرنسية التي تلعب دوراً معتبراً في بناء عالم شار. مشكلة سيعاني منها حتى مترجم شار الألماني فرانتس فورم وهو يشير عن حق إلى عدم جدوى معارضة لغة بلغة ولكن يلتقي في جملة شار في «صحائف هيبنوس »:

شفاء الخبز. وتجليس النبيذ [على الطاولة] Guerir le pain, attabler le vin (المقطع 184 من القصيدة).
كل أنواع الصعوبات القادمة « من قابلية الفرنسية على وضع الفعل بصيغته المصدرية قبل المفعول، بحيث تسقط في النتيجة من المصدر كل صرامة البداية. وخاصة عندما يجري، في جملة شار، حذف كل معنى متعارف عليه للفعل »(16). ماذا يقول المترجم العربي إذن ؟
في ترجمة شرارة («قصيدة الارتحال الطويل » مثلاً) ثمة تأويلات متعمدة لصيغ الماضي الفرنسية، نضعها أمام القراء مشيرين إليها بالحرف (و) ونضع بعدها ترجمتنا مشيرين إليها بالحرف (ن) :
(و) لم أصرف همي إلى وجود آثار أكثر قدماً.
(ن) كنت قليل الإهتمام بإيجاد آثار أقدم.
(و) ويرغم أن العمر إستولى عليها، رَسَمت الأشكال الرهيفة على الغيمة شطوراً قلقة.
(ن) ورغم أن الزمن قد أستحوذ عليها فإن الأشكال الأكثر رهافة كانت ترسم على الغمامة بقعاً مترجرجة.
(و) على هذا الوجه إلتقيت رجلاً غير مرهق، مكوكباً حوله أصناف الحرمان. رغبت بقوة في الإبتعاد، إلا أنني من غير أن أميد ركضت إلى جنبه، صوب أكثر بديهة !
(ن) هكذا كنت ألتقي برجل غير منهَك محاط بكواكب الحرمان. كانت لدي رغبة شديدة بالإبتعاد، وبدون إهتزاز ركضت إلى أطرافه، نحو [ماهو] أكثر بداهة !
وبالطبع فإن ليس ثمة تطابق بين الأزمنة الحقيقية وطريقة قولها، فصيغة مضارع عربية يمكنها التعبير مرات عن الماضي، كما هو حال الفرنسية أحياناً، حسب المعارف اللغوية والذائقة الجمالية للمترجم. إن التوقف عند صيغة واحدة في قول ماضي شار قد لا تضيء، في نهاية المطاف، النص نفسه. وان قولها حسب شروط العربية وتقاليدها قد تفعل : يترجم جهاد : « يُسرُّ لي أرشيدوك بأنه أكتشف حياته عندما تزوج المقاومة... » ويمكن أن تترجم : « أسرَّ لي أرشيدوك بأنه قد إكتشف حقيقته عندما إقترن بالمقاومة.... ». مفضلاً هو ترجمة حرفية للزمن وقد يفضل آخرون زمناً لعله أقرب لروح العربية، من بين فروقات أخرى. لسنا معنيين هنا لا بنقد الترجمات المشار إليها، ولا بتوكيدها. أن همنا ينصرف، فحسب، إلى التشبث من صعوبة شار على المستويات كلها التي منعت ترجمة واسعة لأعماله في عربيتنا رغم التسابق المحموم بترجمة الأعلام، ووفرة العارفين باللغتين الناقلة والمنقول عنها.
تؤكد ترجمة وضاح شرارة لقصيدة شار (قبل القطاف) الصعوبة وتضيئها (أنظر النص الفرنسي في نهاية المقدمة)، لأنها مزدحمة بماهو خاص بلغة شار نفسها. إننا نجدها تلخيصاً بليغاً نقل شار من النواحي كلها. سنحاول أن نناقش الترجمة بدقة على ضوء الأفكار أعلاه وغيرها، مقترحين ترجمة أخرى. هاهو نص شرارة :
« بين النجوم الغضبى، مُخاطِبتنا من غير تكليف، واحدة ترفع عقيرتها بالصيحة في وجهنا ثم تموت، وأخريات يلمعن عشيةً مستعجلةً ثم، وكأن أمراً لم يكن، يعارضننا. هل سيكنَّ دوماً مشرفات في المجرة حيث نختنق، ونخنق ؟
الإلفة المروعة بين المواد السديمية وبين جوارها المتلألىء، الموشوم بالأحمر البشري، من قبل أ ن يُصنع

هؤلاء، بل من قبل أن يحفظوا ويُرتِّبوا، أو آن رَفَعت لهم رغبات اللاعبين المتألهين حظهم من التعاسة. القمر الأقرب، العطشان، يظهر في عين لحظة مياهنا الجارية.
تنتهي صورة كثير من الوضاعة ومن الجرائم الفالقة الفراغ والرجاء على قدر الغشيان، المعلقة في البقية الباقية من الهواء. لسنا مادة إرتياب حيال الشعيرة الرملية المتروكة على ساحل القديسات المرهق ».
وهاهي محاولة أخرى :
« ثمة من بين المطالع العنيفة للنجوم، تلك التي تخاطبنا من غير تكلُّف، [نجمة] تطلق نحونا صرخة ثم تموت، وثمة أخريات يضيئن في أمسية من التلهف ثم يعارضننا، كأن شيئاً لم يكن بينهن وبيننا. هل سيبقين مطلات على الدرب الذي تضيق فيه أنفاسنا ونختنق ؟
الإلفة المرعبة بين المواد السماوية ومحيطها المتوهج، الملثوم بأحمر البشر غير المتكونين بعد بل غير المتأرشفين، أو [المتكونين والمتأرشفين] فحسب عندما كشفتهم رغائب [رجال] الإحتفالات الإلهيين إلى نصيبهم من التعاسة. سيطلع القمر الأقرب، الظمآن، في اللحظة ذاتها [لطلوع] مياهنا الجارية.
لقد تمت لوحة الكثير من العجز والجرائم التي تُصدِّع الفراغ والأمل مثلما [تصدِّع] الغشيان المُعلَّق في الهواء القليل المتبقي. لسنا مادة للشك أمام الشعائر كثيرة الرمل المهجورة في ضفة القديسات المنهكة ».
مثال صارخ لصعوبة شار وما قد يمكن أن تجر إليه من أخطاء وعثرات. يحذف شراره الكلمة (مطالع) sortie المؤنثة ويترجم الصفة (عنيفة) viotente بالغضبى، معتقداً أن النجوم هي الغضبى وهذا ليس صحيحاً فالنص يريد المطالع الغضبى = العنيفة ولاشيء سواها sortie violente !. ثم إنه يتوقف أمام عبارة شار nos tutoyeuses العصية التي لن تفيد معها ترجمة حرفية طالما لا تفرق العربية اليوم بين صيغتي التبجيل أو الخطاب الودي من غير كلفة، واضعاً المفردة (تكليف) الذاهبة إلى معنى الطلب أو الإلزام بدلاً من (التكلُّف) الذاهبة إلى معنى الإصطناع والقسر الروحي. ويترجم (أمسية مستعجلة) التي تختلف بالدرجة واللون والظل عن (أمسية من التلهف) التي هي إستعارة جلية من قبل شار وليست صفة وموصوف. لكي يتوقف أمام جملة شار الغامضة المستغلقة التي يترجمها : (ثم، وكأن أمراً لم يكن، يعارضننا.) غاضاً الطرف كلية عن البقية : d'elles a nous التي، يجب الإعتراف، محيرة جداً ولا يمكن إلا تأويلها بمعنى (ماهو بيننا وبينهن) أو (كأن شيئاً لم يكن طيلة المسافة بيننا وبينهن). ليتوصل لترجمة Voie المكتوبة بالحرف التاجي، وربما لأنها مكتوبة بالحرف التاجي، بمعنى (المجرة) مستهدياً بالمناخ العام للقصيدة المتحدثة عن النجوم. وفي الحقيقة فإن المجرة هي La vioe lactee أي حرفياً : الطريق الحليبي، إستعارة فرنسية جميلة لمرأى المجرة. هل كان شار يريد هذا اللبس بين الدرب العادي، الطريق، والمجرة؟ لمَ لا. نحن نقول في العربية درب التبانة. لكن لِمَ لا نعتبره يتحدث ببساطة عن الدرب العادي الذي تشرف فيه علينا النجوم وتخنقنا وتضيق أنفاسنا، هاهنا يستخدم شار فعلين رديفين تقريباً ترجمهما شرارة (نختنق ونخنق) لَمْ يُشكِّل الفعل الأخير على جاري عادته في تحريك الكلمات المُشْكِلة، وحتى لو فعل فلن يؤدي الفعل تماماً وظيفته كما يريد الشاعر. تصيب النص كله عدوى هذا

اللبس، فهاهو يستخدم الصفة baise القادمة من الفعل قبَّل، لَثَمَ، في موضع مغاير للمألوف لتُترجم بالموشوم، لم لا مرة أخرى، لكن النص، يؤدي بمترجمه إلى أرتباك فادح للغاية عندما يترجم : «الموشوم بالأحمر البشري، من قبل أن يُصنَع هؤلاء، بل من قبل أن يحفظوا ويرتبوا، أو أن رفعتْ لهم رغبات اللاعبين المتألهين حظهم من التعاسة. » أين النص الفرنسي من ذلك ؟ يبدو أن إستطالة الجملة الأصلية أو طريقة قراءتها قد قادت الترجمة إلى تشوش بالغ. بوضعه لإسم الإشارة (هؤلاء) يتابع شرارة نقلاً محض حرفي مع الأسف الشديد. من هم هؤلاء ؟ إنهم البشر: كلمة تسمح برباط وثيق مع ما سيلي وليس الصفة (البشري)، أما الفعل (يُصنع) فلا يعادل الفعل الفرنسي -com poser : يتشكل، يتكوّن. ولا يعادل الفعل (رفع) الفعل الفرنسي reveler : كشف، تجلى، وإنما يعادل الفعل frelever. ثم ما الذي تعنيه : آن رفعت الرغبات.. حظهم من التعاسة؟! جملة مضطربة كأنها مقطوعة من سياق ما، كأنها نسيت سياقها لأن النص يتفلت بين يدي المترجم ويتشظى ولو كان معناه متخفياً في ثناياه. هناك الكلمة forain التي لا تعني (لاعباً) بل اؤلئك الرجال الذين يأتون أثناء الأعياد والإحتفالات بأراجيحهم وألعابهم مثلما يحدث عندنا قليلاً. لقد وضع المترجم الفعل (يظهر... القمر) بصيغة المضارعة وهو في المستقبل في النص، الأمر الذي تسمح به العربية للتعبير عن الآتي، في حين أن ترجمتنا تضع الفعل (تَمَّ) في المقطع اللاحق بصيغة الماضي وغم أنه في النص في المضارع ضمن تقدير جمالي بأن فعل الإنتهاء ينبغي أن يتسق مع الماضي. لا يتوقف النص فيه ذا المقطع من إثارة المشكلات، فشرارة يترجم (صورة) لكلمة بورتريه مثلما يصرف النظر في نص آخر غير هذا عن الكلمة paysage (منظر طبيعي – رسم طبيعي) بما يدل على عدم إشتغال أحد حتى اللحظة في اللغة العربية المعاصرة على إشتقاق وتوليد مايكفي من المصطلحات التشكيلية. يقول : « ... ومن الجرائم الفالقة الفراغ والرجاء على قدر الغشيان، المعلقة في.. » وترجمة (على قدر) لـ Autant que ليس صحيحاً لأن هذه تعني هنا (مثلما، مثل، كما) بينما (المعلقة) فلا تتعلق بالصورة أو الجرائم وحدهما بل بالغشيان كذلك. ثمة كلمتان في الفرنسية لصفة (الرملي) الأولى رملي بمعنى متمازج بالرمل sableux والأخرى بمعنى كثير الرمل (يترجمها المنهل: مُرْمِل) sablonneux لا يستخدم الشاعر إلا هذه الأخيرة التي من الصعب نقلها بمفردة واحدة.

لماذا يتقيد المترجم بالفواصل والنقاط والتقديم والتأخير على طريقة النص الأصلي ؟ نطرح السؤال بمناسبة شار دوماً الذي يصير التقيد الحرفي بوسائل الفصل والوصل الفرنسية ضرراً عربياً. في النص السابق لن نتوانى عن حذف الوارز أو تقديم وتأخير الفاعل أو الفعل. يُلاحظ أن الكثيرمن المترجمين العرب يلتزمون إلتزاماً بيِّناً بحرفية تقطيع الجملة الفرنسية من دون مسوغ جمالي وبشكل لا يستقيم أحياناً مع الجملة العربية.

إن شعر شار يمكن أن يقود، ثانية إلى خطورتين : النقل الحرفي الذي لا يفعل سوى تبديد الشحنات الداخلية، بل إلى تفتيت الوحدة الداخلية لشعر شار، أو يقود إلى تأويل بعيد جداً يمكن أن يمنحنا نصاً آخر لا يمتُّ، إلا من بعيد، إلى شعره بصلة. صعوبتان تجعلان من شعر شار وهو الأرض الحرجة، الحرش النابض بنباتات مشدودة إلى أنساغ وشموس غارقة، مجرد أرض وعرة، سيتجنبها العابرن. ويجعل منها صفحات غير مقروءة حتى بالنسبة لقراء محترفين.

عن هذه الترجمة

لا تزعم هذه الترجمة المزاعم وتحاول أن تقدم، على الأقل، نصّين طويلين لرينيه شار فعلا الكثير من أجله، نصين وافيين، ربما تقع أهمية أحدهما (صحائف هيبنوس) في أنه قد كتب أثناء المقاومة بين السنوات1943 - 1944، عندما كان ينتمي إليها تحت إسم الكابتن الكسندر 17ويسميه شار متواضعاً ملحوظات، ويقتنص فيه بروح الشاعر الكبير تلك اللحظات الأكثر إحراجاً وحسماً في حياة الكائن وهو يواجه حقيقة الموت والبطولة، عندما كانت مسألة الوطن تنطرح بإلحاح مابعده من إلحاح. وإذا ماكانت الترجمة نفسها، في يقيننا، فعلا غير محايد، بمعنى أن المترجم يختار نصاً، كتابة نثرية أو شعرية بسبب ملائمتها لهوى، لغرض ودافع يمكنه أن يتطابق في لحظة من اللحظات مع قراء لغته، كما مع نفسه فنحسب أن ترجمة هذا النص عينه يمكنها أن تجيب على سؤال علاقة الأدبي بغيره، ولو من زاوية أخرى، تهم قراء العربية بسبب كثرة النقاشات حولها. إنه نص يقدم دروساً في ذلك سيستطيع القاريء لوحده إكتشافها من دون تدخلنا.

أما بالنسبة رلى (مشاطرة شكلية) الذي ترجمناه هنا فهو نص أساسي آخر رغم طبيعته المغايرة تماماً تقريباً : إنها تنبع من أن شار يتحدث فيه عن فن الشعر، عن الشعري، وعن هذا وعلاقته بالأخلاقي. بالنسبة للناقد الإنكليزي جيرولدب. لينس في مقالته (قراءة في مشاطرة شكلية) 18)18 فإن « الإخلاقي والشعري ليسا إلا شيئاً واحداً ».

يقول :

« لنلاحظ أنه في فرنسا مابعد الحرب كان يوجد سابقتان لأخلاقية الشعر، الحركة السوريالية ثم المقاومة، وقد تهيأ لشار أن يساهم شخصياً فيهما كليهما. قبل الحرب كانت السوريالية تحمل المشعل وحيدة [...] مع مضي الوقت بدا أن المقاومة لوحدها لم تكن كافية لمنح الشعر الفرنسي ذلك البعد الأخلاقي، الذي كان يبدو وكأنه قد تبقى وقفاً محصوراً على أولئك المساهمين بطريقة جد حميمة في الحركة السوريالية. لأنه عبر تناقض فادح فإن هذه الحركة التي بددت نفسها بتظاهرات طفولية، هذه الحركة التي خرّبت مساهمات [ذات أهمية] لا تُناقش في الأدب عبر مسارات أكثر إصطناعاً من أي من الأساليب التي كانت تحتج عليها، هذه الحركة التي لم تكن تبحث دوماً إلا عن مزيد من الصدم وفي مجلات غريبة جداً عن الأدب - الحركة السوريالية إذن كانت تنتعش عبر فكرة عالية جداً عن حق. فكرة، لنقل الكلمة، نبيلة عن دور الشعراء في مجتمع ليس كل أعضاءه بشعراء. يكون من المستحسن التذكير بذلك لأن شار في (مشاطرة شكلية) يحاول أن يحدد قليل وكثير دينه للسوريالية..... » 19 .

بذلك نستطيع الوقوف على أهمية النص، ليكون هذا الإستشهاد بمثابة مدخل لاغير لقراءته. أما لجهة مادة شار عن (رامبو) فنظن أننا بتقديمها هنا لا نفعل سوى تقديم نص لا يختلف من ناحية الصعوبة أو الرهافة، والعمق خاصة، عن أي من نصوصه الشعرية، عن شاعر ملعون، عن أب من الآباء الذين يكنُّ لهم أكبر الإحترام عن جدارة.

وبالطبع فقد ترجمنا نصوصاً قليلة أخرى، أحداها (نهر السورك) يعبّر عن شار شاعراً غنائياً من

طراز رفيع، سوى أنها تفتقد في الترجمة النثرية، مع الأسف الشديد، إيقاعها الصادح وقوافيها الثنائية الرنانة.
ثمة ملاحظتان تقنيتان أخيرتان : على القاريء الكريم ملاحظة أن الأقواس [ ] تعني أن ما بداخلها هو من كلامنا، وأن الكلمات المطبوعة بالحرف الأسود في طبعتنا كانت في النص الأصلي مطبوعة إما بحرف مائل أو بحرف تاجي. لقد عالجنا مشكلة التاجي الذي يمكن أن يلعب دوراً مهماً في نص من النصوص في اللغات الأوربية والذي لا تعرفه لغتنا في مقدمتنا لترجمة إيليتس (له المجد). إننا نضطر إذن إلى معالجة المشكلة بطبع الكلمة كلها بالأسود للتوكيد على الأهمية الممنوحة لها من قبل الشاعر.

النص الفرنسي لقصيدة
« مابعد القطاف »
المناقشة أعلاه

parmi les sorties violentes d'etoiles, nos tutoyeuses, une qui pousse un cri contre nous puis meurt, d'autres qui brillent une soiree d'impatience puis s'opposent, comme si de rien n'etait, d'elles a nous. Seront-elles toujours surplombantes dans la Voie ou nous etouffons, ou nous etranglons ?

L'effrayante familiarite des matieres avec leur entourage rutilant, baise au rouge des hommes, ceux-ci non encore composes, moins encore archives, ou seulement des que les desirs des forains divins les ont reveles a leur possible de malheur. La plus proche lune, l'assoiffee, se montrera au juste instant de nos eaux vives.

Prend fin le portrait de tant de nullite et de crimes fendant le vide et l'esperance autant que la nausee, en suspension dans le peu d'air restant. Nous ne sommes pas matiee a douter devant le rituel sablonneux laisse au rivage extenue des Saintes.

مصطلحات إستخدمت في البحث

القصيدة الم	Le poeme en prose
نثر البداهة (الحكمي)	la prose axiomatique (aphoristique)
البيت	Le verset
المقطع الشعري	La strophe
القصيدة المسجّعة	Le poeme assonance

بيتان من صفين	Le distique
مقطع ثلاثي	Le tercet
رباعية حرة	Le quatrain libre
قصيدة	Un poeme
إسنادي (فعل يربط الخبر بالفاعل)	Attributif
لازم (فعل)	Intransitif
إستعارة	Metaphore
حرفي (معني)	Sens litteral
تأويل	Interpretation
ترجمة	Traduction
جملة	Phrase
نص	Texte
المخيلة	Imagination
فاعل (قواعد)	Sujet
مصدر (لغة)	Infinitif
محايد (لغة)	Neutre
الكلام	Parole
صفة	Adjectif
نثر	Prose
لغة محكية	Langue parlee
الشكل الإسمي (للفعل)	Forme nominale
قافية	Rime
مبني للمجهول	Passif
الشرطي (الزمن)	conditionnel
المفعول	Objet
صيغة الإلفة (أنت)	Tutoiement
صيغة الإحترام (أنتم)	Vouvoiement
مرادف	Synonyme
حرف تاجي	Majuscule
حرف مائل	Italique
فاصلة	Virgule
شعري (ماهو)	Le poetique
اخلاقي (ماهو)	ethique
إيقاع	Rythme

رينيه شار
عن
آرتور رامبو

نود أن نشير، قبل ان نعالج رامبو، بأننا لا نقبل ولا نرفض جميع الصفات المسبغة عليه حتى الآن(رامبو الرائي، ورامبو السوقي.. إلخ). إنها لا تجد، ببساطة، هوى لدينا دقيقة كانت أم غير دقيقة، مطابقة [للحالة] أو غير مطابقة طالما أن كائناً مثل رامبو، أو آخرين على نمطه، يتضمنونها كلها بالضرورة. رامبو الشاعر. [توصيف] كاف ولا نهائي. إن الحاسم والمجهول تماماً في الشعر، كما نعتقد، هو مناعته. مناعة جد مكتملة، وأكثر قدوة من الشاعر رجل اليومي، الذي هو، بعد لأي، مُستثمر خصيصة هو حاملها غير المسؤول. لا نرى منذ محاكم التفتيش وحتى العصر الحديث سوى الشر الدنيوي المتغلب في النهاية على تيريز دافيلا كما على بوريس باسترناك. لا يوجد البتة ما يُقال لنا عنهم ليجعلهم غير محتملين ويمنعنا من الدنو من عبقرياتهم. عندما نقول هذا فإننا لا نفكر حتى بلعبة التعويضات [السايكولوجية] التي يمكن أن تطبق عليهم رأفتها كما تطبقها على أيما إنسان [عادي]، حسب تأرجحات البشر وحاسة شم الزمن.

أراد البعض حديثاً أن يبرهن لنا على أن نيرفال لم يكن صافياً على الدوام، وأن فيني Vigny ان فظيعاً في وضع بلاهة في شيخوخته. قبلهم فيون وراسين... (راسين الذي وبخه آخر مؤرخي حياته بجدارة أنهكتني) 20 إن محبي الشعر يعرفون أن كل هذا غير حقيقي رغم المظاهر والبراهين المطروحة. مهنياً، لن يكون للنساك والملحدين والنواب والمحامين مدخل سوى الشعر. [أي] مصير غريب ! أنا كينونة الآخرْ 21. فعل العدالة منطفيء في المكان الذي يشتعل الشعر فيه ويبقى، في المكان الذي كان الشاعر يتدفأ فيه في أمسية من الأمسيات. أن يوجد إستاذ شجاع لكي يندم بشكل مضحك في الأربعين من عمره على أنه قد أعجب كثيراً بحميًا في العشرين بمؤلف (الإشراقات) ثم شيَّد لنا سعادته القديمة المخلوطة بندمه الراهن تحت واجهة متوردة من مجلدين ضخمين حاسمين من الوثائق فإن هذا العناء التجميعي لن يضيف حتى قطرتين مطر الى المزنة، حتى قشرتي برتقالة إلى الإشعاع الشمسي الذي يحكم قراءتنا. إننا نخضع أحراراً لسطوة القصائد، ونحبها بعنف. هذه الثنائية تمدنا بالقلق والكبرياء والبهجة.

بعد أن غادر رامبو، مدايراً ظهره القوي إلى النشاط الأدبي ولوجود أجداده البرناس، لم يكن هذا الغياب 22 المفاجيء مثيراً للدهشة. لم يطرح رامبو لغزاً حقيقياً إلا في وقت جد متأخر عندما عُرف موته وتفتت مصيره بضربة منشار واحد. إننا نجرأ على الإعتقاد أن ليس هناك من قطيعة، ولا

صراع عنيف، [ليس هناك من] أزمة نهائية مُجتازة، بل ثمة إنقطاع علاقة وتوقف قوت بين النار العامة وبين فوهة البركان 23 ومن ثم تقشر الجانب الممغنط والمزخرف من الشعر، خرسٌ وتحوّلُ الكلمة، نهاية الطاقة الرؤيوية، وفي النهاية ظهور أمر آخر على سفوح الواقع الموضوعي سيكون، يقيناً، عبثياً وخطراً تثبيته هنا. لقد نسي رامبو، حرفياً عمله المنجز بسرعة، ومن المحتمل أنه لم يكن يعانيه، وحتى أنه لم يكرهه، بل أنه لم يشعر بأثر الجرح الأخضر على معصمه البرونزي. من الفتوة القصوى إلى الرجل الأقصى لا تقاس المسافة. هل ثمة من دليل على أن رامبو قد حاول لاحقاً، من جديد، إمتلاك القصائد المتروكة بين أيدي أصدقائه القدامى ؟ لا دليل على حد علمنا. لا إكتراث كامل. لقد فقد ذكراها. إن ما يطلع الآن من نحافة الغصن، بدل الفواكه التي كانت تطلع من الشجرة الفتية، إنما هي الأشواك المنتصرة، المسننة التي أعلنها عطر الأهار العنيد.

*

إن الملاحظة والتعليق على قصيدة من القصائد يمكنهما أن يكونا عميقين وخصوصيين، بارعين أو قريبين من البراعة، [لكنهما] لا يستطيعان إلا إختصار ظاهرة، قدرها الحضور، إلى دلالة وإلى خطة.

ينبغي أن يُقيِّم غنى قصيدة من القصائد وفق عدد التأويلات التي تستحثها لكي تهدمها فيما بعد مبقية أياها [رغم ذلك] في دمنا. هذا التقييم مقبول.

مَنْ هذا الذي يتلألأ، الذي يتكلم أكثر مما يهمس، الذي يتنقل بصمت، ثم ينسحب وراء المساء غير تارك سوى فراغ الحب ووعد المناعة ؟ إن هذا التلألؤ الشخصي جداً، هذا الإرتجاف، هذا التناوم 24، هذا الخفقان المتواصل إنما هي روايات [متعددة] يمكن تصديقها لحادثة فريدة النوع : الحاضر الأزلي على هيئة شارع مثل الشمس، ومثل الوجه الآدمي قبل أن تستطيل الأرض والسماء وهما يسحبانه نحوهما بفظاظة.

أن تذهب نحو رامبو وأنت شاعر هو الجنون [بعينه] طالما يجسد لناظرينا ما كان يشكل الذهب بالنسبة إليه : الجوهر 25 الشعري. إذا ما أذهلت قصيدته المعلقين 26 فإنها تكسرهم [أيضاً] مهما كانوا. وكما أنها قد حصلت على وحدتها عبر تنوع من الأشياء والكائنات التي شكلتها فإنها ستستغرق، وفق خطة ساخرة، بالإنعكاسات الفقيرة لتناقضاتها الخاصة. لا إعتراض على هذا طالما أنها تحتويها كلها : « أردتُ أن أقول كل مايعني هذا حرفياً وبجميع المعاني » كلام حقيقي على أية حال جرى التلفظ به أو لم يجر، كلام يتصاعد إلى مالا نهاية.

ينبغي الإنحناء على رامبو بمنظور محض شعري 27. هل [سيكون هذا] فضائحياً ؟ إن إنجازه وحياته تكشف عن ترابط لا مثيل له ؛ لا خلال أصالتهما ولا رغماً عنها. كل حركة في عمله وكل لحظة في حياته تساهم في مشروع كأنه مقاد إلى الإكتمال عبر أبولون وأفلاطون : التجلي الشعري، التجلي الأقل إحتجاباً الذي يهرب منا، بإعتباره قانوناً، والذي يعاشرنا عائلياً تقريباً تحت إسم ظاهرة نبيلة. لقد جرى تحذيرنا : خارج الشعر، بين قدمنا والحجر الذي تضغط عليه، بين نظرتنا والحقل المجتاز فإن العالم لاشيء. لا تتشكل الحياة الحقيقية، هذا الجبار الذي لايمكن الإعتراض عليه، إلا في خاصرة الشعر. ومع ذلك فليس للمرء السلطة – أو أنه أفتقدها، أو انه لم يعد يمتلكها بعد – لأن

تكون هذه الحياة الحقيقية تحت طلبه، بأن يتخصب، ماعدا في بروق خاطفة تشبه هزات الجماع وفي الظلمات اللاحقة لها، وبفضل المعرفة التي نقلتها تلك البروق، سينشطر الزمن، بين الفراغ المرعب الذي يتخفى وبين أمل - حدس لن ينكشف منا وهو ليس إلا الحالة المقبلة للشعر الأقصى والبصيرة المعلنة عن نفسها، وسيسيل لمنفعتنا : نصف حديقة ونصف صحراء.

يخاف رامبو مما يكتشف ؛ المسرحيات المقدمة على مسرحه تخيفه وتذهله. إنه يخشى من عدم واقعية الخارق، وواقعية تلك الأخطار التي دفعته رؤيته للركض خلفها، [بل 28] متجمهرة على مرأى من خسارته. يتحايل الشاعر ويجهد أن يضع الحقيقة العدوانية في فضاء متخيل، بملامح شرق أسطوري، إنجيلي كانت تضعف وتتقلل فيه غريزته الخرافية للموت. يالأسف ! كانت29الحيلة سدى والذعر مبرراً والخطر جد حقيقي. هاهو ذا اللقاء الذي يتابعه ويتوجس منه ينبثق مثل قرنين مزدوجين متغلغلاً بحديه الإثنين « في روحه وفي جسده ».

أن يكون للطبيعة لدى رامبو النصيب الأوفر هو أمر نادر وشاذ في الشعر الفرنسي في الشطر الثاني ذاك من القرن التاسع عشر. طبيعة غير ساكنة، ممتدحة قليلاً من أجل جمالها المعروف 30 أو لنتاجها، لكنها تساهم في منحى القصيدة حيث تتدخل بوفرة كعنصر، كخلفية مضيئة، كقوة خلق، كحامل 31 لمساع مُلهَمَة أو متشائمة، كنعمة. إنها تفعل ثانية. هاهنا ما يجيء بعد بودلير. ثانية نجسها، ونتنفس غراباتها الصغيرة. [طبيعة] ما أن نراها 32ساكنة حتى تهزها كارثة من الوارث. ورامبو يذهب من وسادة طرية من العشب - حيث يغدو الرأس نسّاء أتعاب الجسد ماءاً في ينبوع - إلى بضع مطاردات بين ممسوسين على قمة جرف يقذف الطوفان والعاصفة. يحث رامبو الخطى بين هذا وذلك، بين الطفولة والجحيم. كانت الطبيعة في العصور الوسطى مقاتلاً لا يُتعاطى، دون ثغرات وبعظمة لا تقبل الجدل. كان الإنسان نادراً ونادرة كانت الآلة أو على الأقل طموحها. كانت الأسلحة تزدريها وتتجاهلها. بعد ثروات مختلفة في نهاية القرن التاسع عشر فإن الطبيعة المحاطة بمشاريع البشر المتزايدين ؛ الطبيعة المثقّبة، المجرودة، المقلّبة، المقطّعة، المعراة، المجلودة، المخوَّفة، الطبيعة وغاباتها الثمينة قد إنكمشت إلى عبودية مخجلة تعاني نقصاً فادحاً في خيراتها، كيف كان [يمكنها] التمرد لولا صوت الشاعر ؟. يحس هذا الأخير ينهوض ماضي أسلافه الضائع والمزدَرَى أصهاراً محتفظاً بهم من أجل الأنا. إنه يهب، أيضاً، لنجدتها، دون كيشوت أبدي لكن حصيف، مماهياً إكتنائه بها، مانحاً إياها قليلاً من عمقه اللازم من الحب والصراع. إنه يعرف تفاهة الإنبعاثات ولكنه يعرف أكثر وأحسن من أي أمر آخر بأن أم الأسرار التي تعيق الرمال الفانية من الإنتشار في هواء قلوبنا، هذه الملكة المضطهدة يجب الوقوف إلى جانبها بيأس.

مع رامبو توقف الشعر عن أن يكون نوعاً أدبياً وأن يكون كفاءة. قبله كان هيراقليط والرسام جورج دي لاتور قد شيدا وأظهرا للعيان المنزل الذي يجب على المرء أن يسكنه: مسكناً للتنفس والتأمل في آن واحد. يجسد غناء بودلير وهو عبقري الحضارة المسيحية كلها، الأكثر إنسانية، مجد وندم ولعنة ولحظة قطع رأس وكراهية وسفر رؤيا هذه الحضارة. كتب هولدرلين : « يكشف الشعراء عن أنفسهم غالباً في بداية ونهاية فترة من الفترات. تترك الشعوب سماء طفولتها لكي تدخل إلى الحياة الفعالة. إلى حكم الحضارة خلال الأغاني. وخلالها يعودون إلى الحياة البدائية. إن الفن هو الإنتقال من الطبيعة إلى الحضارة ومن الحضارة إلى الطبيعة ». إن رامبو هو الشاعر الأول لحضارة لم تطلع بعد.

حضارة آفاقها وحواجزها ليست سوى قش عاصف. هاهنا تجربةٌ - من أجل إعادة قول33[مفهومة] موريس بلانشو عن الكلية - تتأسس في المستقبل، ومكفر عنها في الحاضر وليس لها سوى سلطتها. لكن لو كنت أعرف ما يشكل 34 رامبو بالنسبة لي فلسوف أعرف ماهو الشعر أمامي ويمكن أن لا أكتبه بعد...

ربما كانت الأداة الشعرية التي إخترعها رامبو هي إجابة الغرب المترع [بنفسه]، الفرح بنفسه، البربري ثم دون القوة، مُضيَّع حتى غريزة المراقبة والرغبة بالجمال، [الإجابة] الوحيدة على التقاليد والممارسات المقدسة الشرقية وعلى الديانات القديمة كما على الشعوب البدائية. هذه الأداة التي بحوزتنا هل هي فرصتنا الأخيرة في العثور علي سلطاتنا المفقودة ؟ [هي فرصتنا] في مماثلة المصرين والكريتيين والدوغونيين 35 والمجدليين36 ؟ هذا الأمل بالعودة هو شذوذ الثقافة الغربية الأكثر سوءاً وزيغها الأكثر جنوناً. لا تفعل إرادة العودة إلى المنابع و[إرادة] الإنبعاث سوى مفاقمة تصلب المفاصل والتعجيل بالسقوط ومعاقبة الذات بشكل لا معقول. لقد جرب رامبو وهجر تلك التجربة « يجب أن نكون حديثين بشكل مطلق الجري بخطوة سباقة » 37. للشعر الحديث مناطقه الداخلية 38حدودها فحسب معتمة. لا راية تهفهف طويلاً فوق ذلك الجليد الساحلي الذي، وفق نزقه، يمنح نفسه لنا ثم يتراجع. ولكنه 39 يدل عيوننا على البرق ومنابعه العذراء. يفكر البعض : « هذا قليل ! وكيف يمكن رؤية ما هو تحت [الشعر] هناك ؟ » هؤلاء المتشددون هل يمكن أن يكونوا قد فكروا بأن ينحتوا صواناً منذ عشرين ألف سنة ؟.

يضع الهارب رامبو، بلا اكتراث، عصره الذهبي في الماضي وفي المستقبل، إنه لا يستقر. إنه لا يُطلِّع، من مقام الحين أو من مقام الرغبة، زمناً آخر إلا لكي يهدمه لاحقاً ويعود الى الحاضر : هذا الهدف المتواضع في وسط متعطش دوماً إلى ما يُقذف، ميناء المغادرات الطبيعي كلها. لكن من الدون إلى الماوراء فإن التململ يصير خارقاً للعادة. وقد زودنا رامبو بالعلاقة فيما بينهما في حركة جدل مطلق جد سريع، لكن جدل جد متقن إلى درجة أنه لايحتوي أيما ذعر، بل دوامة محكمة ودقيقة تأخذ كل الأشياء معها، مدرجة في الصيرورة حمولتها من زمن صاف، إنه يجرنا، إنه يخضعنا، ونحن راضين.

إن القول40 عند رامبو يسبق ما يعارض القول 41 بوداع واحد. السرعة هي إكتشافه، وهي تاريخ إشتعال حريقه 42. إن تعجل كلامه وامتداده يقتربان ويغطيان مساحة لم يُغطِّها ولم يحتلها إلى وقت حضوره 43. في الشعر لا يُسكن إلا في المكان الذي يُترك. لا يُخلق إلا الأثر الذي لا يُرتبط به، لا يُحصل على الديمومة إلا بتهديم الزمن. لكن كل ما يُحصل عليه عبر الإنقطاع، عبر الإنفصال والنفي لا يُحصل عليه إلا من أجل الغير. ينغلق السجن قريباً على الهارب. مانح الحرية ليس حراً إلا في الاخرين. لايبتهج الشاعر إلا في حرية الآخرين.

كل مقطع في قصيدة رامبو، كل بيت، كل جملة تعيش حياة شعرية مستقلة. في قصيدته (عبقري) يصف نفسه كما لم يصفها في أية قصيدة أخرى. إنه يبت في الأمر وهو يستأذن بالإنصراف. أنه مثل نيتشه، ومثل لوتريامون، بعد أن يكون قد طالبنا بكل شيء فإنه يطلب نا أن « نطرده » المطلب الأخير والجوهري. هو غير المقتنع بشيء كيف يمكننا الإقتناع به ؟ إن مسيرته لا تعرف إلا كلمة واحدة : الموت، الذي لا يصير شأناً خطيراً إلا من هذه الناحية. والذي سيستقبله بعد عذابات

وإشراقات فتوته. لكن ألمْ تلده أمه المتصلبة في مهد مزهو محاط بحراس يشبهون أبناء الأفعى المتعطشين للحرارة ؟ لقد استولوا عليه ليرافقوه حتى النهاية، غير تاركينه إلا على أرض قبره.

1956

المراجع :

1 يُعَدِّد بيرجيه في مقدمته لطبعة Fureur et mystere غاليمار وفرة هذه الأشكال الشعرية لدى شار. راجع قائمة المصطلحات في نهاية هذا البحث.

2 في الجملة : « خطوطها [الأضداد] وهي تتشخص»

3 في الجملة : « بداهة [...] تسلطها من النوع الإسنادي»

4 في : « الشاعر [الفعل] اللازم... »

5 في العدد المكرّس لشار من م جلة L'arc الفرنسية صيف 1963.

6 نضع النص بالفرنسية لكي يرى القارئ بناءها الممتد :

En poesie, combien d'inities engagent encore de nos jours, sur un hippodrome situe dans l'ete luxueux, parmi les nobles betes selectionnees, un cheval de corrida dont les entrailles recousues palpitent de poussieres repugnantes ! Jusqu'a ce que l'embolie dialectique qui frappe tout poeme frauduleusement elabore fasse justice dans la personne de son auteur de cette impropriete inadmissible.

7 في مجلة L'ARC صيف سنة 1963

8 ص 10

9 ص 10

10 ص 14

11 قصيدته المحطة المهلوسة -. أن القوسين ( ) من وضعنا

12 قصيدة - مارتا - ص 191من مجموعة شار (غضبٌ وسرٌ) بالفرنسية.

13 قصيدة « القافز الحاذق » ربما كان يتوجب أن يقول المترجم (فعلي الدخول والموت).

14 قصيدة « أحجار خضراء »

15 قصيدته - مشاطرة شكلية. ترجمتنا

16 ص 97 من مجلة لارك المشار إليها.

17 هذا مايقوله إيف بيرجيه في مقدمته لطبعة غاليمار من قصائد شار المطبوعة تحت عنوان Fureur et mystere ص 1 بحيث لا ندري كيف إستخلص العزيز كاظم جهاد في هوامش ترجمته المذكورة أعلاه بأن إسمه المستعار حينها كان هيبنوس ا ص 129 من العدد 28 - 1988 من مجلة (الكرمل) الهامش رقم 2.

18 العدد نفسه من مجلة لارك ص 77

19 ص 77 من المجلة المذكورة.

20 حرفياً : كنت منهكاً بالبحث عنها. يسخر شار من بعض الباحثين المتزمتين.

21 هي عبارة رامبو الشهيرة Je est un autre، ونحن نجتهد هذه الصيغة العربية لها.

22 حرفياً التلاشي.

Cratere 23

34 الهيبنوسHypnose : يستخدم الشاعر هذه الكلمة التي تعني التنويم المُستَحَث عبر وسيط، المغناطيسي إذن. والكلمة قادمة من الميثيولوجيا الإغريقية لإله النوم.

25 حرفياً : باطن القنطرة أو العمود أو القوس intrados. الكلمة مستعارة من الفن المعماري.

26 بالمفرد في النص.

27 الجملة في النص هي : العناية برامبو بالمنظور الوحيد للشعر.

28 بل : بدلاً عن واو العطف الموجودة في النص الأصلي.

29 هذه الكائنت غير موجودة في النص، وهي من وضعي من أجل جلاء أكبر للجملة.

Convenue 30

Support 31

32 حرفياً : لمحها

paraphraser 33

34 حرفياً : ماهو رامبو بالنسبة لي.

35 شعب يعيش في غرب أفريقيا حافظ لوقت طويل على ثقافته. ثمة حوالي 200000 نسمة منه تعيش اليوم في مالي.

36 العهد المجدلي من عهود ما قبل التاريخ، يجيء الإسم من التنقيبات التي جرت في كهوف مادلين في منطقة دوردون الفرنسية.

37 فضلنا لترجمة : tenir le pas gagne هذه الصيغة من بين جميع الصيغ المحتملة.

38 arriere-pays : منطقة تقع خلف منطقة ساحلية.

39 لكنه تعود هنا، في الغالب، إلى الشعر الحديث والجديد كليهما.

diction 40

41 التناقض contradiction

42 حرفياً : تاريخه مشعل الحريق.

43 حرفياً : حتى هو

فاطمة عبدالله الوهيبي

اللغة وسحر الانتقال

(الكشف الصوفي والجدل الفلسفي في قصيدة الصيخان)

هذه الدراسة في المرجعيات (المرجعية التراثية : المعراجية والصوفية، والمرجعية الفلسفية) وانعكاساتها وتحولاتها في أفق الشعر، في قصيدة " كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس "1 لعبدالله الصيخان، وهي القصيدة التي اخترتها نموذجاً لتجلي تلك الإنعكاسات ولتجلي جدل الرؤية والفعل اللذين ينشغل بهما النص الصيخاني وسأعطي إضاءة سريعة في هذا المدخل لملامح هذه الانعكاسات والتجليات ثم أعقب ذلك بالدراسة .

مدخل :

إن المتابع لكتابات الصيخان سيترجم الصحراء إلى الواقع العربي، وسيترجم الإبن إلى المثقف والإنسان العربي بعامة، الذي يعاني تناقضات هذا الواقع وتمزقاته بين الرؤية والقدرة على الإنجاز والتجاوز . ولكن أي صعود هذا ؟ أي معراج ؟ وأية شمس قصد ؟ وأية راحلة، وأية كيفية نقلت ابن الصحراء في هذا المعراج ؟ .

إن عين القارئ - بالتأكيد - لن تخطئ المرجعية الدينية هنا، مرجعية الإسراء والمعراج والمرجعية الصوفية . ولكنها مرجعية محورة وممتزجة بمرجعية فلسفية، وهو مزج يحيل إلى رؤية خاصة ينطق بها النص .

وقد يبدو غريباً القول إن الصيخان يلجأ - ضمن ما يلجأ - في هذه القصيدة إلى التوظيف الصوفي واللعب على مبدأ الكرامات، وهو الشاعر الذي غنى في قصائده للالتحام بالأرض والإنسان، وهو الذي غنى للرفض ومجّد الخروج . وأقول قد يبدو ذلك غريباً ؛ لأن الصوفية هي - في الغالب - منحى ينصرف عن الحياة والناس، إذ التصوف عند معظم المتصوفة تجربة ذاتية تسعى للانعتاق من الوقائع والواقع اليومي الأرضي إلى عوالم روحية صرف، ذلك التصوف الذي غالباً ما ينتهي بالتقوقع في الذات والباطن، فينصرف مفهوم التحرر فيه إلى مفهوم منكمش، مفهوم ذاتي بعيد عن الالتحام بالناس والحياة .

يمكن القول إن التوفيق بين هذين الأمرين اللذين يظهران متناقضين يقوم بدءاً على أن الصيخان يعمد إلى توظيف المرجعية الدينية، المعراجية والصوفية، لكنه في الوقت نفسه يعمد إلى التعديل على بعض مقولاتها ، كما أنه يمزج ذلك بتوظيف بعض الإشارات الفلسفية، ليخرج النص برؤاه وحمولاته الفكرية الخاصة . ومن هنا يتحول التوظيف الصوفي إلى مجرد رمز لطاقة الإنسان وقدراته المتجددة على امتلاك ذاته وتغيير واقعه المأساوي، يتحول التوظيف إلى رمز للإيمان بالإنسان مطلقاً.

ومع أن الرحلة المعراجية بدأت باعتماد الأداة الوجدانية الصوفية، إلا أن الفيض يأتي معرفياً لا صوفياً . وهو تعديل يمزج بين أداة المعرفة الفلسفية وأداة المعرفة الصوفية، وإن كان ثمة ميل واضح نحو الجانب العقلاني القائم على الشك والتأمل، وهو تعديل يذكر بمبدأ من مبادئ بعض السورياليين، فمع أن السورياليين - كما هو عند رامبو مثلاً - يعتقدون أن المعرفة هي المعرفة القائمة على الرؤيا وما فوق الواقع إلا أنهم مع ذلك يعتمدون مبدأ يسعون إليه وهو " إحلال طريقة الفيلسوف على حدس المتنبئ ليصلوا إلى المجهول ." 2

ومن خلال التوظيف والمزج والتعديل تبدو الرؤية الشعرية التي يتلاحم فيها الوجدان بالعقل كأداتين للمعرفة، ذلك التلاحم الذي يفضي إلى طريقة للكشف عن العالم والتعامل مع الوجود . والرؤية الشعرية كانت ومازالت، تحلم دوماً أن تنافس الدين والفلسفة والعلم في تقديم إشكاليات الوجود وحلول لإشكاليات الإنسان وقضاياه في هذا الكون، أو لم يقل هايدجر : « دعامة الوجود الإنساني هي الحوار ؛ من حيث يعطي اللغة تحققها التاريخي الصحيح، ولكن اللغة الأصلية هي الشعر، من حيث هو إرساء لأسس الكينونة .. » 3

ويجدر بي قبل أن أختم هذا المدخل الموجز، وقبل أن ألج إلى الدراسة المفصلة أن أبين أن هذه الدراسة على الرغم من أنها دراسة في المرجعيات إلا أنها - بالتأكيد - ليست توثيقية ؛ فالتجليات - كما لايخفى - في الشعر تجليات فنية غورية، تتغلغل في النص وتتلون بتجربة الشاعر ورؤاه، ولذا فالدراسة تهدف من خلال التأمل في نسيج القصيدة التي تجمع خيوطاً متضافرة من الموروث تهدف إلى إلقاء الضوء على تجلياته في الأفق الشعري وتحولاته عن طريق التعديل والتحوير الذي يلجأ إليه الشاعر، واستغلاله لطرح قضايا الإنسان وواقعه المتأزم، في محاولة للكشف عن مقولات الشاعر ورؤاه الغائرة في عمق النص والمتغلغلة في طبقات التوظيف .

فما يعنيني هنا هو تصيد ملامح بعينها من التشابهات والاختلافات في توظيف الموروث المعراجي والصوفي خاصة من أجل استلال تلك التعديلات التي تبرز تلك الرؤية وذلك الموقف، تلك التعديلات التي تعكس بدورها جدل الرؤية والفعل في النص الصيخاني . وأعني بهذا الجدل هنا حرص الشاعر

على استغلال الموروث للكشف وتعرية الواقع بالتأكيد على أهمية الرؤية والمعرفة كشرط للتغيير، تلك الرؤية التي تجعل الشاعر بعد الحصول عليها يتحول إلى مرآة عاكسة هي الأخرى للرؤية، أو يتحول إلى مصدر للنور ليرى الآخر، وبذا تقوم مسؤولية الشعر ليتحقق دور اللغة الفاعل على صعيد الواقع كخطوة أولى في سبيل تحرير طاقات الإنسان وتغيير واقعه، وإيقاظ حلمه المهمل :

" وأرى الكابوس يكمم أفواه الناس على حلم مهمل "

وهذه الدراسة تنقسم إلى قسمين : قسم يتعلق بالمستوى الأول وهو تجليات المرجعية الدينية، المعراجية والصوفية، وقسم ثان يتعلق بالمرجعية الفلسفية، وهو فصل إجرائي محض، وإلا فالمستويان متضافران متداخلان كما قدمت .

أولا: المرجعية الدينية :

القصيدة تستند استناداً واضحاً على الموروث المعراجي والصوفي، وينبث أثناء ذلك استيحاء لعدد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية 4. وسأتوقف عند الملامح المهمة والبارزة في هذا التوقف .

لعله قريب جداً من الصحة والصواب ذلك القول بأن الكرامة للصوفي " تنسحب على نمط أصلي أو تجربة ينبوعية خاصة بالأنبياء . " 5 ولعله من هنا، من هذا الينبوع الغائر في صميم المعجزات والخوارق يأتي التوظيف المتداخل للإسراء والمعراج والموروث الصوفي، ومن هنا أيضاً يتأتى عسر الفصل بينهما، لذلك وضعتهما في مستوى واحد يجمعهما وهو المرجعية الدينية . وسنرى هذا التداخل عند الحديث عن ملامح هذين الموروثين معاً . وسأعرج بدءاً على الانعكاسات المعراجية، ثم أقف عند الانعكاسات الصوفية .

أ - المعراج :

عنوان القصيدة يحمل بدءاً صدى معراجياً، فالصعود معراج هو الآخر، كما أن القصيدة تبدأ بفعل الأمر : اصعد، والآمر - عادة - أرفع من المأمور، ويتكرر الأمر والاستجابة للصعود والترقي في سماوات القصيدة .

ونحن نعلم أنه في المعراج كان رفيق الرسول - صلى الله عليه وسلم - جبريل - عليه السلام - حيث كان يتقدمه ويدله ويرشده . وهنا نجد الرفيق الذي يترفق بالشاعر ويعتني به مجرد صوت (وسواء أكان الصوت هو صوت الوعي الداخلي، كرمز للاستبصار الذاتي والخروج من أقبية الذات صعوداً إلى الوعي والإدراك والمعرفة، أو كان رمزاً لهاتف علوي - وهو ما أميل لترجيحه لانسجامه مع جو القصيدة، سواء أكان هذا أو ذاك فنحن نجد الرفيق هنا غير مجسد، هو مجرد صوت، فالذي يحدث هنا هو تبخير لجسدية المرشد والرفيق، تحول لمادية الجسد إلى شيء شبه ميتافيزيقي .

ولكن هذا الصوت ينقل الشاعر ويطوي به الزمان والمكان، ويركب هو هذا الصوت (سواء أكان ركوب مسافر أو حالم، يقول : وتوسد صوتي حين أناديك لتصعد) يركبه ليطوف الأرض والسموات والفلك حتى يتكاشف مع الشمس ثم يصل .

وهذه الطريقة - أعني توسد الصوت واعتماد اللغة كوسيلة سحرية للانتقال المعراجي ولطي مقولات الزمان والمكان - تطل هنا مذكرة إيانا بما يحدث أحياناً في الموروثات والقصص الخرافية والشعبية،

حيث البطل قد يطوي الزمان والمكان إما براحلة سحرية كبساط سحري أو كائن غريب، أو يُحْدثُ الخوارق بحرق ريشة أو فرك خاتم، وأحياناً - وهذا هو المهم - يكفي التلفظ بكلمات معينة لتتحوّل الأشياء وتُقْلَبُ العوالم، ويُبْعَثُ الأموات وتعود الأمور إلى أوضاعها المثالية، وذلك عن طريق اللفظة عن طريق اللغة !!

فتوسد الصوت والاعتماد على اللغة إشارة مهمة ومقولة بحد ذاتها، تحيل إلى الرغبة في تسخير طاقات الإنسان وملكاته المبدعة لمعرفة الذات بدءاً وامتلاكها ومن ثم معرفة الكون والمساهمة عن طريق الابداع اللغوي أيضاً في تعميره وتغيير واقعه . وهذا ما سأحاول أن أوضحه خلال هذه الدراسة وفيما سيأتي من صفحات، ولكن المهم هنا أن هذه الرحلة المعراجية كانت وسيلةً ومحوراً معتمدةً على اللغة، ومن هنا كانت قائمة مع الرؤية على المكاشفة واللغة الحوارية مع الرمز (الشمس) وفي ذلك محاولة لاستدناء المتعالي عن طريق تواصل اللغة، ولذلك أيضاً تنتهي القصيدة بالإحالة على الدخول في جدل الأشياء، في لغة حوارية مع الكون كله !!

وهذا بالطبع كاشف للكيفية التي تم بها المعراج، تلك الكيفية التي حرص الشاعر على أول العنوان على التنبيه إليها وإثارة ذهن القارئ للبحث عنها . وهي كيفية متخفية متوارية .

والمعراج عند الصيخان للرؤية وبذا صار معراجاً معقلناً، فرحلة الإسراء والمعراج كانت رؤية للناس في مآلهم وأخرويتهم ورحلة المعراج هنا رأت الناس في واقعهم ودنياهم وحياتهم المعيشية . وهي رحلة كاشفة لواقع متفسخ بشع بتناقضاته وعجزه وتلونه .

ورحلة الإسراء والمعراج كانت على (البراق) ذلك الكائن العجيب أما الشاعر هنا فينص - مع الإشارة الى الإعتماد على الراحلة الصوتية - على اعتماده أيضاً على كامل قواه الجسدية ينص على ذلك في بدء قصيدته يقول :

" أصعد كي تنفض عن عينيك غبارهما فترى
وتساند إن كنت ضعيفاً، ساقك تسند ساقك
وذراعاك تمدانك بالعزم ... "

ولكنه أيضاً يعود في وسط القصيدة تقريباً ليذكر أنه طاف الأرض (الأرض فقط) على غيم . ثم عاد يذكر أنه انطلق إلى أعلى مرتحلاً على راحلة قلبية، حتى صار القلب راحلته التي تعرج به زلزلته يقول :

" المرتحل على زلزلة في القلب
المتدثر بالرغبات الأولى : أن تعرف وترى وتشك
هذا الشك يقين
حلم أم علم أم هذيان مريض ... "

وهذا تعديل في توظيف الموروث المعراجي، يقترب من التفسيرات والمرويات المقبولة دينياً من أحاديث الإسراء والمعراج، حيث تنص بعض تلك المرويات المقبولة على أن جسد الرسول - صلى الله عليه وسلم - ما فقد ولكنه أسرى بروحه فقط 6، كما يقترب أيضاً ممن جعلوا الإسراء والمعراج محض رؤيا صادقة 7. وفي هذا التعديل القريب من المقبول دينياً من تلك المرويات ابتعاد عن تلك الروايات الشعبية التي راكم فيها الخيال كثيراً من الخرافات، وفي ذلك تخفيض كبير لكم الميتافيزيقا وقبول

بأقصى مايمكن القبول به عقلياً، وهذا سبب من الأسباب التي دعتني آنفاً لوصف معراج الصيخان بأنه معراج معقلن، وسيتضح هذا أكثر في آخر هذه الدراسة عند الحديث عن المستوى الفلسفي؛ حيث يبدو المعراج هناك في آخر المطاف في كامل تجليه العقلاني .

ومن المهم هنا أن ألفت النظر إلى أن التوظيف في القصيدة للمعراج فقط، وليس هناك أية إحالة شعرية أو توظيف للإسراء ؛ إذ هو معراج وليس إسراءً، وهو معراج نحو الشمس، بمعنى أنه يتم في وسط نهاري، وفي ذلك الاسقاط لجانب الإسراء من الموروث إحالة إلى إسقاط جانب الظلمة، بدءاً من اختيار النهار توقيتاً وانتهاءً باختيار الشمس غاية للصعود . وفي ذلك تمجيد لرمز النور والعقل والقانون والمعرفة وابعاد واستبعاد لكل ماهو مخفي أو غير واضح أو غير مرئي أو مُغيّب !!

ونلحظ أيضاً استبدال (البراق) ذلك الكائن العجيب الذي أغرقت المرويات الشعبية في وصفه الخرافي - بالراحلة الصوتية والرحلة على زلزلة قلبية . وهو تعديل على الجانب المغرق في خرافيته وابقاء على الجانب الذي وإن ظل فيه ظل من الميتافيزيقا، فإنه أكبر مايمكن القبول به على هذا المستوى العقلاني الذي يعاينه ويعانيه الشاعر في تجربته . وقد قلت آنفاً إنه تم تبخير جسدية الرفيق وتحويلها إلى مجرد صوت واعتماد الصوت راحلة للانتقال، ومع ذلك فليس ثمة تناقض هنا، إذ إن الصوت يبقى - مع ذلك - عاطلاً من الخرافية المطلقة، لأنه إن كان ثمة سحرية هنا فإنما تتمثل في الإيحاء بقدرة اللغة عموماً، وفي قوة تأثيرها الفاعل، وفي الطاقة الابداعية وقدرتها على التجاوز والتأثير . ولقد وضحت فيما تقدم الإيحاء الذي يرمي إليه الشاعر من التركيز على كيفية الصعود، والترميز إلى دور اللغة المنجز على صعيد الواقع .

والصلاة في رحلة الإسراء والمعراج تأتي في أول الرحلة لكنها في هذا المعراج تأتي في آخره . إنها تمجيد العقل لحظة الرؤية والانكشاف . وهو تعديل ضمن التعديلات الكثيرة سيبدو أيضاً منسجماً - كما سنرى - مع التعديلات على الموروث الصوفي أيضاً . وكلها تعديلات تشير إلى الاهتمام بالرؤية الكاشفة القائمة على التأمل والعقل . وهذا ما سأتناوله مفصلاً عند الحديث عن المستوى الصوفي والمستوى الفلسفي لحظة الانكشاف والتجلي . ولن أطيل هنا عند الانعكاسات المعراجية ولن أتوقف عند جزئيات الرحلة المعراجية مقارنة برحلة الإسراء والمعراج، فقد ذكرت أني سأعرج على هذه الانعكاسات تاركة التفصيل للوقفة عند الموروث الصوفي، ولكن أود أن أؤكد ثانية هنا التمازج والتداخل بين الموروثين المعراجي والصوفي، حيث يكاد يبدو من العسير فعلاً الفصل بينهما مثلما هو عسير الفصل بين مفاصل القصيدة ذاتها، أو فلأقل طبقاتها وسماواتها . فثمة مزج بين الصعود والترقي في السموات حتى يصل إلى سدرة المنتهى وبين المراحل والمقامات التي يجتهد الصوفي في قطعها، ليطوي مسافات الظلمة حتى يصل إلى مقام العارف ولحظة التجلي وكلها تلتقي عند : " آخر عتبات الكون الكامل " كما قال . ولقد عادل الشاعر تلك السموات وتلك المقامات بالمراوحة بين كلمتي درجات وعتبات . وبإمكان القارئ المشغول بالتقنية الفنية بإمكانه معادلة تلك المقامات والسموات فنياً بسموات القصيدة ومراحل تجليها واكتمالها وطوباويتها وتحققها الأخير، حيث تبرز " آخر عتبات الكون الكامل " في نهاية القصيدة مشيرة إلى قرب اختتامها وقفلها بمقولة الرؤية، الرؤية الشعرية !!

وهذا - أعين تفسير الرحلة على مستوى التقنية الإبداعية - مولج لقراءة أخرى ممكنة، لكني رغم

إغوائها استبعدها - الآن على الأقل - لأنها لا تنسجم أصلاً مع توجه الشاعر العام في معظم قصائده حيث لايبدو مشغولاً بالتأمل في التقنية الإبداعية والهم الإبداعي في قصائده بقدر مايبدو مشغولاً بتصوير الإنسان وهم الواقع المعيشي .

ب - المرجعية الصوفية :

نعلم أن التصوف يقوم في جوهره على أساسين :

1- التجربة الباطنية المباشرة للاتصال بين العبد وربه .

2 - إمكانية الاتحاد بين الصوفي وبين الله .

أما الأساس الأول وهو التجربة الصوفية فيقتضي القول بملكة خاصة غير العقل المنطقي، هي التي يتم بها هذا الاتصال، وفيها تتأحد الذات والموضوع، وتقوم فيها البواده واللوائح واللوامع مقام التصورات والأحكام والقضايا في المنطق العقلي والمعرفة فيها معاشة لا متأملة . ويغمر صاحبها شعور عارم بقوة تضطرم فيه تغمره كفيض من النور الباهر، أو يغوص فيها كالأمواج العميقة، ويبدو له أيضاً أن قوى عالية قد غزته وشاعت في كيانه الروحي .... ومن هنا يشعر صاحب هذه التجربة بإثراء في كيانه الروحي وتحرر في أفكاره وخواطره ..... ويصحب هذه الأحوال أحياناً ظواهر نفسية غير عادية من الشعور بأن ثمة هواتف وأصواتاً يسمعها أو تخيل رؤى خارقة أو الإحساس بجذبات ومواجيد ...... أما الأساس الثاني فضروري جداً في مفهوم التصوف ... ويقوم في توكيد المطلق أو الوجود الحق، أو الموجود الواحد الأوحد الذي يضم في حضنه كل الموجودات، وفي إمكان الاتصال به اتصالاً متفاوتاً في المراتب حتى يصل المرء إلى مرتبة الاتحاد التام، بحيث لا يبقى ثم إلا هو . ومن هنا كان طريق التصوف سلماً صاعداً ذا درجات نهايتها عند الذات العلية، وكان سفراً يرقى في معارج حتى ذروة الاتحاد " .(8)

وانطلاقاً من هذين الأساسين في الموروث الصوفي سأضيء على المناطق التي تعمد إلي توظيف هذين الأساسين أو التعديل عليهما .

هاهي الجذبات والمواجيد تطالعنا مع مطلع النص، فثمة هاتف علوي يهتف بالشاعر : أن اصعد ويستمر الانجذاب نحو الصعود عبر مقاطع القصيدة . وتجربة الصعود هذه تقوم أساساً على استبطان داخلي، على تجربة باطنية ذاتية (المرتحل على زلزلة في القلب ...) من أجل الوصول إلى الرمز، والوصول إلى الرؤية - النبؤة، تلك النبؤة التي حفت به منذ مولده، حيث كان الشاعر موعوداً بنبؤة قديمة بأن الشمس ستمنحه نافذة كي يصعد وينفض عن عينيه غبارهما . وها هو ذا يصعد في سلم الترقي ليصل إلى الرؤية والعرفان، يترقى في مقامات للتجلي والانكشاف للنور الغامر . لذا يحشد الشاعر معاني التقرب التي يخصه بها الهاتف، ويحصد مرتبةً تتلو مرتبة درجات القرب مترقباً للنور. فالصوت يناديه بـ " يا حبة قلبي " ويفيض عليه نصحاً وارشاداً، كما أنه في مقطع آخر يهاتفه ويبين له أنه يصطفيه :

" وتوسد صوتي حين أناديك لتصعد
اخترتك أنت ... "

ويشجعه ويغريه للمضي إلى مدرج النور الأقصى :

" هذي الشمس تناديك وقد هبت حمراء شواظ
فتواطأ معها ... مد يديك لها ... "

وهذا الانفتال نحو الشمس يذكر أيضاً بما لدى المتصوفة من تصوير شائع وتشبيه بالفراشة التي تلقى بنفسها في لهب النار والنور. ويبدو أنه انفتال شائع لدى المتصوفة في كل مكان، فلقد ذكر «كولن ولسون» في دراسته عن الشعر والصوفية أن غيمة عدم المعرفة هي التي تدفع بهم إلى أعلى، وتجعلهم أشبه بشرارة منطلقة صاعدة !!(9)

ويتواصل الجذب والانجذاب حتى يصل إلى مدرج قريب، إلى قاب قوسين أو أدنى من النور الغامر حيث يتكاشف والشمس :

" هذا الفلك القائم يوغل في الظلماء ولكني
أنسج في بدني امرأة تتحول في الصبح إلى كوكب عشب أخضر
فأرى ... وأشك
ثم أحط يدي على وجهي، يغشاني النور، فأسأل أين أنا ؟
أتكاشف والشمس
فأرى خيلاً تتظاهر في ناحية الشمس .. تمد قوائمها،
تركض والقهر يؤجج في دمها حمحمة الأيام الأولى،
أضحت في المضمار مراهنة ونقود
أتكاشف والشمس
لم يبق سوى مرمى حجر وأصل .. "

ولعله يحسن التوقف قليلاً عند هذه الصورة (أنسج في يدي امرأة ....)، فالشاعر في القصيدة مشغول بواقعه الإنساني المتفسخ ومشغول بهاجس الرؤية والتغيير، ولكن مع أن الفلك يوغل في الظلماء إلا أن الشاعر يملأ نفسه بطاقات التحرير والبعث والتغيير . صحيح أن الخضرة لون داكن مقارب للسواد، وفي بعض الأحيان تسمى الخضرة السواد، إلا أنه أيضاً رمز للخصب والانبعاث وبإمكان الشاعر أن يوقد من خضرته ناراً تضيء، أو ليست المرأة تتحول إلى كوكب !!

إن في هذا النسج إشارة إلى توق، التوق إلى اتحاد الذات بدءاً ولم انشطاراتها بين " الرغبات الأولى " والواقع الماثل، وما الإشارة إلى نسج امرأة في البدن إلا إحالة إلى هذا التوق للإلتقاء بالمفقود والغائب، تماماً مثلما هو التوق للنور الغائب مقابل حضور الظلمة الطاغي، ومن هنا يمكن أن تفهم الخضرة كمقابل للرمادية الطاغية التي ذكرها في مقطع سابق، تلك الرمادية الطاغية على اللغة والحرف والإنسان والميزان :

" رمادياً كان الحرف، اللغة، الميزان، الإنسان "

هنا تتخلق أنا جديدة تواجه الظلمة واليباب، فنسج المرأة في الجسد صورة بكل حمولاتها الغنية إشارة لبدء الفاعلية المنجزة لمحاولة رأب التصدع الداخلي (الزلزلة، حمحمة الرغبات الأولى والأيام الأولى، والشك، والقهر ... الخ) ومن ثم لرأب التصدع الخارجي (الظلمة والتناقضات، والمظاهر المأساوية .. الخ)، إنها إشارة إلى تخلق أناً جديدة تستعد لمواجهة الواقع، وتعين نفسها بدءاً بتبصرها الذاتي سعياً للخلاص .

ولن أتوقف عند الرمز الأنثوي هنا في هذه الصورة، وفي القصيدة عموماً، وعلى رأسه رمز الشمس فذلك له حديث آخر حتى في مستواه الصوفي !! وأنا هنا لم أرد التوقف عند هذا الخيال الشعري أو عند رمزه الانبعاثي يفقط، ولكني أردت أن ينظر إليه كذلك من زاوية خوارق الصوفي كراماته، ففي ذلك إشارة الى القدرة على السيطرة على الجسد، وتحريره حيث إن نسج المرأة من الجسد وتحولها إلى كوب عشب أخضر فوق مافيه من خيال فارق وتصوير غرائبي - فإنه يأتي فقط كمرحلة أو كتمهيد لغشيان النور لبصره وروحه وجسده . وهذه الصورة بمافيها من رمز البعث والقدرة على الإبداع وبما فيها من إشراقية صوفية، أعادتني مباشرة إلى استدلالات ماسنيون حول تأثير الآيات القرآنية في الخيال الصوفي ؛ حيث أشار - فيما أشار - إلى أن رمز النار والنور هو في دلالته على الله رمز قرآني، كما وضح أن بعض الإشارات إلى القدرة الالهية حول البعث والخلق يأتي من بينها القدرة على إيقاد النار في الخشب الأخضر10، فالمهم هنا - إذاً - التأكيد على أن القدرة على السيطرة على الجسد وعمل الخوارق الغرائبية كانت دوماً أبرز أدبيات الكرامات الصوفية وتقاليدها .

ولقد سبق أن أشرت إلى تدرج الشاعر في مراقي القرب التي تأهل لها إما اصطفاء أو اقتداراً، ولكن أيضاً لا يبدو الشاعر مجسداً للأسماء والصفات فقط بل يبدو ممثلاً للكون بأسره في ذاته، فهاهو ذا يتحول إلى عالم يحتوي العالم فيه، فيبدو وكأنه هذه الأرض التي تحمل فيها وفوقها الناس والكائنات، لذا صح لخياله أن يجعل الناس والأشياء تتبرعم في جسده وتتجول فيه مثلما يتجول هو ويطوف في جوف الأرض وخارج الفلك، وصح له أن يمتد، ويتبدد، ويتبدى في كل شيء باطناً وصاعداً ونازلاً !! يقول :

" أنت المدعو : سليل الصحراء، المتوارث مجد الضرب
علانية في غاربها، بدو في بدنك يتبردون عطاشى،
ورعاة الأرض على ظهرك يرعون، ملح في كفيك
تطوف وتنظر في الأرض على غيم معتقداً بين الموتى .
أنت الباطن والصاعد في الأبيض، والنازل في الرمل .. "

وهكذا تبدو الأسماء والصفات في القصيدة التي يخص بها الشاعر نفسه ليست مجرد وسيلة للمعرفة أو مؤهلاً لها، بل الإنسان هنا تمثيل لتلك الأسماء والصفات وتجسيد وشهود لهذه الكينونة المتفردة المختارة !!

ولقد وضحت فيما تقدم أن الشاعر عمد إلى الأساس الأول وهو التجربة الباطنية ووظفه دون تعديل يذكر، لكنه عندما يصل إلي الأساس الثاني وهو القائم على مقولة الاتحاد أو الحلول في الرمز المطلق نجد الشاعر يعد تعديلاً مهماً، فبدلاً من أن يحدث الحلول أو الاتحاد يحدث الصدور، وبدلاً من أن يحدث فيض صوفي يحدث فيض معرفي، والتجلي الذي يحدث هو شحذ بصر وتجل رؤيوي معرفي . وبدلاً من أن يستغرق في ذلك المقام كما يفعل المتصوفون، بدلاً من ذلك يعود ويتحد بعناصر الكون ويلتحم بالحياة، ويدخل في جدل الأشياء وقد تحققت النبوّة ونفض عن عينيه غبارهما، حيث صار يرى بعينه المجرة وبعينه المعنوية العقل، تلك الرؤية التي استمدها من الشمس رمز المعرفة والعقل . ولم لا تكون الرؤية برهاناً على الوجود ووسيلة له مثلما أن برهان المعرفة الصوفية أيضاً قائم على النظر والمشاهدة !

والعود مرة أخرى إلي الالتحام بالناس والكون والحياة بعد رحلة المعراج للرؤية متوافق تماماً مع اتجاه الشاعر في معظم قصائده التي تنشغل بهمّ الإنسان وواقعه، فالقصيدة تجدل جدل الرؤية والفعل، الذي يجعل الإنسان مسؤولاً عن المساهمة في إعادة صنع الأشياء والاشتراك في جدلها، إذ ربما عندها تتحول الرمادية في الحرف واللغة والميزان والإنسان :

" والناس الناس انكسروا في الصدق
رمادياً كان الحرف، اللغة، الميزان، الإنسان "

وربما حينما تتضافر الرؤية والفعل يطفو هذا الفلك الموغل في الظلماء :

" الأرض تدور
هذا الفلك القائم يوغل في الظلماء ... "

وربما أمكن حينها الانعتاق من سطوة الكابوس ليتنفس حلم الإنسان المهمل :

" وأرى الكابوس يكمم أفواه الناس على حلم مهمل .. "

وربما أمكن حينها أن تُبعث الحياة صحيحة معافاة، حيث لا يُتعثر بالجثث في طبقات الأرض والسموات :

" من يتبختر والموت رمادي .. "
" تطوف وتنظر في الأرض على غيم مقتعداً بين الموتى ..
" لم يبق سوى مرمى حجر وأصل .. "

....

أطفال قتلوا في آخر حرب، فتيات بثياب الدرس، يحمن،
يتساقطن على زبد من غدر ..
" واعلم يا حبة قلبي أنك تتحدث مع جثث فاصعد .. "

ثانياً : المرجعية الفلسفية :

سأشير باقتضاب إلى ملامح هذه المرجعية ثم أعود إلى الحديث عنها تفصيلاً، ففي القصيدة تبدو مفردات من المعجم الفلسفي كالشك، والجدل، كما يبدو مبدأ الصدور، وتظهر الاسقاطات وعناصر الكون، وتبدو " أخر عتبات الكون الكامل " وكأنها الجرم الأقصى !! وفوق هذا كله فالقصيدة - كما هو واضح - تطرح اشكالية الرؤية والمعرفة، وهي إشكالية إنسانية أزلية، كانت وما زالت تحاول أن تجد حلاً لها في أحضان الدين والتصوف، وفي أحضان العلم والفلسفة، وإن اختلفت وسائل الإنسان وأدواته في حل قضاياه الوجودية في هذا الكون .

واللافت هنا في هذا النص - كما ذكرت في مدخل الدراسة - أن الشاعر يمزج بين المستويين الصوفي والفلسفي لطرح هذه الإشكالية، ولطرح رؤيته الخاصة والممزوجة من كلا المرجعيتين . وبما أن الإشكالية في النص هي إشكالية الرؤية، أو جدل الرؤية والفعل معاً، فسأقف عند أداة أو آلة المعرفة كما تظهر من النص .

إن الشاعر يبدو حريصاً على أن ينحت آلته المعرفية من آلة المتصوف وآلة الفيلسوف، فأداة المعرفة

كما هي عند المتصوفة ملكة الوجدان والعيان الميتافيزيقي، وهي عند الفلاسفة في العقل والبرهان، لذلك يمزج بين الاستبطان الداخلي (زلزلة في القلب) وبين المعرفة القائمة على الشك والتأمل والتفكر .

ومثلما أن المعرفة تقوم أساساً في القصيدة على المشاهدة، ومن هنا تتكرر كلمات الرؤية، النظر، الكشف، التكاشف .. وهذه كلها منسجمة مع طريق معرفة الصوفي القائم علي العيان الوجداني وعلى الكشف، ومن هنا فهي معرفة فوق عقلية تقوم على ملكة الوجدان، ويُتوصل إليها بغير وسائط، بدون مقدمات أو قضايا أو براهين، ولا تتأتي إلا للصوفي الذي يتزكى قلبه ويتطهر - ومن هنا كانت تتكرر الإشارات إلى التطهر والبياض في رحلة الشاعر القلبية . (الأبيض لونك، أنت الباطن والصاعد في الأبيض .. الخ) كما أن هذه المعرفة لدى الصوفي - كما أشرت سابقاً - هي معرفة معاشة لا متأملة، والشاعر يوضح في قصيدته كيف صعد ورأى وعاين وعايش وعاش تجربة المشاهدة والمعرفة - ولكن مثلما أن كل هذا منسجم مع طريق معرفة الصوفي وأدواته للمعرفة إلا أن ثمة إشارات أثناء ذلك إلى ملامح من معرفة الفيلسوف ؛ فثمة إشارات إلى التمزق بين المتناقضات والمتشاجرات :

" رمادياً كان الحرف، اللغة، الميزان، الإنسان
من يفتي، في أودية متشاجرة "

وثمة قلق وجودي يسوق إلى القلق المعرفي، وإلى الشك والرغبة في الوصول :

" المتدثر بالرغبات الأولى : أن تعرف وترى وتشك ... "

وهو قلق إنساني مشترك فهو يرى :

" خيلاً تتظاهر في ناحية الشمس .. تمد قوائمها
تركض والقهر يؤجج في دمها حمحمة الأيام الأولى .. "

وثمة توق إلى الوصول إلى مفاتيح المعرفة والتحكم في آلياتها لإدراك وفك المغلق من أسرار هذا الكون :

" اسمع ما يعطيك مفاتيح الأشياء وما يمنح ساقك في الريح مدى
ويديك نهارا

لذلك ومع هذا القلق والشك ومع هذا السعي والصعود الدائب نحو استلام آليات المعرفة ومفاتيح الأشياء، مع الانفتال للرؤية ما إن يصل إلى آخر عتبات الكون الكامل، وعند لحظة استلام أو ادراك مفاتيح الأشياء، لحظة التجلي والانكشاف يأتي الصدور ويأتي التأمل، والتأمل نشاط عقلاني بالدرجة الأولى، ويأتي الدخول في الجدل :

" هذي اخر عتبات الكون الكامل،
أنت الآن على لهب منها فادخل ..
وتيمم بالنار .. وصل
واسند جبهتك المتعبة على صدر الشمس
تأمل ما حولك
زواج بين الرمل وبينك،

بين النار وبينك،
بين الماء وبينك،
وادخل في جدل الأشياء
أنت الآن ترى
أنت الآن
ترى ."

إن هذا المزج بين أداتي المعرفة الحس والعقل متداخل متضافر في النص، ولكن خاتمة النص تعلي إعلاء واضحاً من الجانب العقلاني، ومن هنا يأتي الفيض معرفياً لا صوفياً، ويصدر الشاعر في رؤيته ومعرفته من رمز النور والعقل والقانون : الشمس .

والصدور - كما قلت آنفاً - مقولة فلسفية، وهو في المصطلح الفلسفي تلك " العلاقة بين الواحد وبين الموجودات المنبثقة عنه، وهو أيضاً العلاقة بين الموجودات العليا في نظام ترتيبي للموجودات. وأفلوطين يشبه هذه العلاقة بتلك القائمة بين الشمس وما يصدر عنها من أشعة " 11 ويلاحظ هنا اعتماد الشاعر على مبدأ الصدور (في مستواه المجازي) ويلاحظ اعتماده أيضاً على هذه الصورة الأفلوطينية بالذات . كما أن الشمس هنا - تبدو وهي في آخر عتبات الكون الكامل تبدو وكأنها الجزم الأقصى في المصطلح الفلسفي حيث " الجرم الأقصى حي أبداً بالفعل، وهو الذي يهب اضطراراً - أي بالضرورة - الحياة للكائنات الحادثة " . 12 وها هو الشاعر يصعد إلى جرمه الأقصى إلى الشمس فتهبه النور والرؤية والمعرفة فيصدر عنها ليتدفق متحداً مع عناصر الكون من جديد، وليدخل بدوره في جدل الأشياء . فالرؤية والمعرفة انجاز وفعل أيضاً بالضرورة . أليس هاجس الفعل والانجاز والتغيير، تغيير الظلمة والرمادية واليباب، هو الذي يدفع الشاعر لأن يخلق عالماً جديداً - بعد أن أهِّل بالمعرفة وهُيِّئ لشرط التغيير : القدرة على الرؤية والقدرة على السؤال والدخول في الجدل - أليس هذا الهاجس هو الذي يدفعه لأن يخلق عالماً جديداً مختلفاً بهذه التركيبة الجديدة من خلط عناصر الكون وإعادة صنع الأشياء المتضادة (وطبيعة الفلك كما يقول الفلاسفة مخالفة لطبيعة العناصر الأربعة، والعناصر الأربعة نفسها متضادة الطبيعة والكيفيات) وبالتالي لابد أن يولد هذا المزيج من المتضادات جدلاً محتدماً . إنه جدل الأشياء الذي يتأهب للدخول فيه، بل هو داخل فيه حتماً لأنه جزء منه . ولسنا هنا أمام جدل فلسفي، إنه جدل الرؤية الشعرية التي تتنامى من الإدراك إلى الرؤية إلى الفعل والإنجاز والخلق . وهو - على الأقل - فعل وإنجاز على مستوى الإنجاز اللغوي والإبداع الشعري !!

ولقد كنت أشرت - فيما تقدم - إلى أن اعتماد اللغة كهاتف علوي وأداة نقل سحرية إنما أيضاً يفسر في هذا الاتجاه، بقدرة الفعل الإبداعي ودوره الفاعل في امتلاك الذات وتغيير العالم .

وانتقال الشاعر من العيان الحسي المباشر لإدراك الحقائق إلى عيان عقلي قائم على الشك والجدل والتأمل يحيل بالضرورة إلى ديالكتيك وجودي، فنحن نعرف أن خللاً ما يعتور معايبرنا التي نختبر بها الكون بكونها " قاصرة وإجمالية، فنتوسع فيها وننتقل من المعرفة الحسية إلى معرفة عقلية مقابلة لها .. "13 واختتام النص بتمجيد الرؤية والدخول في الجدل هو بالضرورة إشارة إلى فعل مستمر، فعل جدل وجودي مستمر !!

ولقد لفت نظري وأنا أقرأ القصيدة كلها هذه الاحتفالية الشديدة بشؤون الحياة وتساءلت وأنا أقرأ جزءها الأخير خاصة عن هذا الولع والالتحام بالكون والحياة : أيشير هذا الامتزاج والاتحاد مرة أخرى بعناصر الكون إلى استغراق في الكل على المستوى الصوفي والفلسفي والوجودي معاً ؟

أعتقد أن هذا هو بالفعل عنصر غائر جداً من عناصر هذه التجربة الشعرية، فثمة عنصر غائر في مثل هذه التجارب المستندة إلى مستوى فلسفي أو ديني، فثمة عنصر مهم في التجربة الدينية هو " ذلك العنصر الذي يعرضه المتصوفة ... وهو موقف توحدي لا في نفس الإنسان فحسب، ولا مع الآخرين فحسب، بل مع الحياة كلها ووراء الحياة، مع الكون بأسره . وقد يظن البعض أن هذا الموقف من المواقف التي تنكر فيها فردية الذات وتفردها، وفيها تضعف تجربة الذات، وبطلان هذا الظن يؤلف ما تتسم به طبيعة هذا الموقف من مفارقة، ذلك أنه يجمع في صعيد واحد بين الإدراك الحاد الأليم بالذات بوصفها كياناً مستقلاً فريداً وبين الشوق إلى اختراق حدود الكيان الفردي، ليصبح الإنسان شيئاً واحداً مع " الكل " والموقف الديني بهذا المعنى هو أكمل تجربة للفردية ولنقضيها في آن واحد . وهو ليس امتزاجاً للاثنين بقدر ما هو استقطاب تنبثق التجربة الدينية عما فيه من توتر . وهو موقف يتسم بالكبرياء والتكامل، كما يتسم في الوقت نفسه بالتواضع الذي ينشأ من معاناة الذات بوصفها ليست أكثر من خيط في نسيج الكون ." 14 وطبعاً هذا الامتزاج في النسيج الكوني لا ينفي قط ما يُفهم من النص من تمجيد مطلق للإنسان، وماذاك إلا لأن الإنسان كما هو واضح من الجزء الأخير من النص قاسم مشترك في كل عناصر الكون فوق أن أصل وأهل لأن يكون فوق كل الأشياء فقد تُوّج بالرؤية وتحققت فيه النبوّة .

إن القصيدة باختصار - إيمان بالإنسان وأن تغطت بعباءة المعجم الصوفي والجدل العقلي . ولم لاتفعل ؟ فمعايشة المشكلات بأنواعها تفضي بالضرورة إلى هذا التلبس . ولا يخفى أصلاً أن الكرامة والصوفية لعبت دائماً دور الغطاء الفكري والردود على مشكلات وجودية ومعرفية وقيمية مرتبطة بالإنسان العربي عبر تاريخه الطويل .15

والإيمان بالإنسان عزف منسجم تماماً مع معظم مقاطع المقطوعة الشعرية الحداثية العربية، وعلى رأسها المايسترو " أدونيس "، حيث يتكرر لديهم توظيف الموروث الصوفي وحيث يشغلهم جدل الرؤية والفعل ويحث تمجد قصائدهم الإنسان تمجيداً مطلقاً .

والقصيدة فوق أنها تمجيد للإنسان وإيمان به هي محاولة للنفاذ عبر الرؤية إلى الرؤية إلى الإنجاز والفعل والتغيير . إنها محاولة للتجاوز من التعلق بالمخلص إلى الخلاص بممارسة معرفية واقعية، إلى الخلاص باللغة، بفعل اللغة ودورها المنجز على صعيد الواقع الإبداعي والواقع الإنساني الملتحم بالحياة والناس .

وهذا الانتقال المرحلي من جدل الرؤية إلى جدل الإنجاز أو التهيوء للإنجاز الذي ربما بدا متوارياً في هذا النص فإنه في نصوص أخرى للصيخان يبدو أكثر وضوحاً وبروزاً، مثل : جزيرة العميان، وحركات في زمن الخروج، وقصائد البهو، وغيرها . وهو موضوع حلقة أخرى من هذه الدراسة حول جدل الرؤية والفعل في نص الصيخان بين المعراج والخروج . وهو على أية حال جدل قائم أيضاً عند عدد من الشعراء السعوديين، ولكني أراه في النص الصيخاني أكثر إلحاحاً واحتداماً !!

" وكان الإنسان أكثر شيء جدلا " الكهف 54

اصعد يا حبة قلبي .... اصعد
اصعد كي تنفض عن عينيك غبارهما فترى ....
وتساندْ إن كنت ضعيفاً، ساقك تسند ساقك،
وذراعاك تمدانك بالعزم، ووجهك ينضج بالماء إذا ما
أصبح بين الماء وبينك قافلة من نوق
وتماسك حين ترى ...
سترى مالا عينٌ نظرت، ما لا أذنٌ سمعت،
مالم يوصف في الكتب المنسوخة عن عاشر جد
سترى ناساً يقتتلون على ماء
وأناساً يقتتلون على طرق تُفضى بالناس إلى كرسيّ وزبرجد
سترى خيلا ليس لها أعناق
وسيوفاً ليس لها أغماد
ودماً ينثال ليشرب منه المرضى المقهورون وأصحاب الفاقة
والموهوبون عطايا الرب
كل الناس عطاشى
فاصعدْ يا حبة قلبي .... اصعد
وتوسّد صوتي حين أناديك لتصعد
اخترتك أنت
لست الظاهر بينهمو لست السافر
اصعد كي تفتح عينيك على الصالح والطالح والفالح والكالح
والفارح والتارح والجارح والمجروح ...
كل الأرض جروح
انظرْ :
هذا بلد يتقاسمه الباعة ... تجار الليل
وذا بلد يتحلق فوق يديه الصاغه،
هذا وطن يتقاسمه البَرَص علانية .. فاصعد ...
الأبيض لونك
هذي الشمس تناديك وقد هبّت حمراء شواظ

فتواطأ معها ... مدَّ يديك لها .. أغمض عينيك وقلْ :
يا أيتها الشمس خذيني، ابنُ الصحراء أنا .. آت منها
بي جدب وعليَّ قماش من سندس،
هجسَتْ في أذني الصحراء - وأنا في المهد - بأن الشمس
ستمنحني يوماً نافذة كي أصعد، انفض عن عينيَّ
غبارهما فأرى الطاووس يتيه على الإنسان ويختال .
وأرى الكابوس يكمم أفواه الناس على حلم مهمَل ...
وأرى المئذنة تصير لآلئ،
والماشون على أوجههم في السوق مناديل كآبه ...
وأرى في الحبس مظاليماً وأرى ظلمتهم
وأرى خيطاً لا أسود لا أبيض فأصوم .
الملأ عطاش،
هذا اليَوم طويل، والأرض سعير،
والناس الناس انحدور في دار مظلمة لا أبواب لها ...
صماء والناس الناس انكسرا في الصدق،
رمادياً كان الحرف، اللغة، الميزان، الإنسان،
الطائر والتاجر والصاغة والنسوة اذ يتوالدون،
وما يُنجبن رماديَّ الوجه، الساحل والقاحل،
من يفتي في أودية متشاجرة، من يمشي،
من يتبختر والموت رمادي .. فاصعدْ

اصعد يا حبة قلبي ... اصعد ..
أنت المدعوّ : سليل الصحراء، المتوارث مجد الضرب
علانية في غاربها، بدو في بدنك يبتردون عطاشى،
ورعاة الأرض على ظهرك يرعونْ، ملح في كفيك
تطوف وتنظر في الأرض على غيم مقتعداً بين الموتى
أنت الباطن والصاعد في الأبيض، والنازل في الرمل
المرتحل على زلزلة في القلب،
المتدثر بالرغبات الأولى : أن تعرف وترى وتشك
هذا الشك يقين
حلم أم علم أم هذيانٌ مريض
الأرض تدور
هذا الفلك القائم يوغل في الظلماء ولكني
أنسج في بدني امرأة تتحول في الصبح إلى كوكب عشب أخضر

فأرى ... وأشك
ثم أحط يدي على وجهي، يغشاني النور، فأسأل أين أنا ؟
أتكاشف والشمس
فأرى خيلاً تتظاهر في ناحية الشمس .. تمد قوائمها،
وتركض والقهر يؤجج في دمها حمحمة الأيام الأولى،
أضحت في المضمار مراهنة ونقود
أتكاشف والشمس
لم يبق سوى مرمى حجر وأصل
أبراج وسفائن
لهب منحدر مثل الماء
دخان أبيض مثل الثلج - الغيم
أطفال قتلوا في آخر حرب، فتيات بثياب الدرس، يحُمْن،
يتساقطن على زبد من غدر

اصعدْ يا حبة قلبي .... اصعد ....
ستلاقي رهطاً يسترقون السمع على درجات الكون فحادثهم
اسمعْ ما يعطيك مفاتيح الأشياء وما يمنح ساقك في الريح مدى
ويديك نهارا
واعلمْ ياحبة قلبي أنك تتحدث مع جثث فاصعد ..
هذي آخر عتبات الكون الكامل،
أنت الآن على لهب منها فادخل ...
وتيمَّمْ بالنار .. وصلْ
واسندْ جبهتك المتعبة على صدر الشمس ..
تأمل ماحولك
زاوجْ بين الرمل وبينك،
بين النار وبينك،
بين الماء وبينك،
وادخل في جدل الأشياء
أنت الآن ترى
أنت الآن ..
ترى. *

عبدالله الصيخان

هوامش :

- 1مجلة ابداع، السنة الثانية 1404هـ/ 1984العدد السابع، القصيدة منشورة في الصفحات42-45

2 - فان تيجيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا . ترجمة فريد انطونيوس، ط الثانية 1980م، دار عويدات . بيروت، ص 317 .

3 - مارتن هايدجر، في الفلسفة والشعر. ترجمة عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1963م،ص 96.

4 - ينظر انعكاسات تلك الآيات والاحاديث في مثل قوله : " سترى مالاعين نظرت ولا اذن سمعت " . وقوله : " وأرى خيطاً لا أسود لا أبيض فأصوم "، وقوله : " أنت الباطن والصاعد في الأبيض .. المتدثر بالرغبات الأولى ... " وقوله " ستلاقي رهطا يسترقون السمع على درجات الكون ... الخ

5 - د. علي زيعور . اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية . ط . الأولي . 1991م دار الطليعة . بيروت . ص 217 .

6- ينظر مثلاً صحيح البخاري . عنيت بنشره إدارة الطباعة المنيرية . دمشق د. ت ح 5/145 - 149 . والإسراء والمعراة، محمد الشعراوي تقديم احمد فراج . دار الشروق بيروت . 1979 .

7 - المصدر السابق .

8- عبدالرحمن بدوي . تاريخ التصوف الاسلامي.ط. الأولى1975 موكالة المطبو عات ، الكويت،ص19,18

9 - كولن ولسون، الشعر والصوفية . ط. الثانية 1979م . دار الاداب، بيروت . ص 105

10 -د. عبدالرحمن بدوي، تاريخ التصوف الاسلامي45-47

1- د. عبدالرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة . ط الأولى 1984م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ح 2/46 مادة الصدور = الفيض .

12- المصدر السابق، ح٢ /ص 307 مادر الكندي .

13- المصدر السابق، ح١/ص 488 مادة ديالكتيك .

14- اريك فروم، الدين والتحليل النفسي . ترجمة فؤاد كامل . مكتبة غريب القاهرة د.ت، ص 87 .

15- ينظر مثلاً كتاب د. علي زيعور اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، وكتابة الآخر الكرامة الصوفية والاسطورة والحلم ط. دار الطليعة بيروت 1977، الصفحات 33 وما حولها .*

صبري حافظ

الإبداع والتأويل

عن تغير الحساسية الأدبية وتحولات الخطاب الروائي العربي

تطرح مجموعة المقاربات المنهجية الجديدة التي فتحت وعي النقد الأدبي على مجموعة كبيرة من آليات عمليتي الإبداع والتأويل القصصيين على السواء عدداً من الأسئلة الجوهرية على دارس الخطاب الروائي العربي. وهي أسئلة لا تتناول منهجية البحث ولا طريقة تناول الأعمال الروائية وحدها، بل تتجاوزها إلى طبيعة العلاقة الشائكة بين هذه النصوص والواقع الذي صدرت عنه، وحتى إلى ضرورة تمحيص الأدوات المنهجية والمصادرات القديمة التي كانت تنطلق منها عملية البحث المعرفي ذاتها. لأن هذه المقاربات قد تبلورت في سياق مجموعة من التغيرات الشاملة التي انتابت مناهج البحث في الإنسانيات والعلوم الإجتماعية، وبدلت استقصاءاتها الجديدة طريقة تعاملنا مع الأدب والواقع على السواء. فبعد أن استنامت الإنسانيات والعلوم الإجتماعية لفترة طويلة لدعة الثقة في المناهج التي تبلورها العلوم الطبيعية والنسج على منوالها طوال القرن الماضي وحتى العقود الأولى من هذا القرن، بدأت تنفض عن نفسها هذا الكسل القديم وتطرح أسئلة مقلقة حول جدوى هذا المسار. وقد استلهمت النظرية الأدبية هذه الصحوة المنهجية وأخذت تخط لنفسها طريقاً مغايراً يستقي مرجعياته الأساسية من دراسة حركية الظاهرة الأدبية والتعرف على تحولاتها الداخلية، وليس من محاكاة ما استخلصته الحقول المعرفية الأخرى وتطبيقه على الأدب مع إدخال التحويرات اللازمة عليه. ويجعل من الإهتمام بالعناصر النصية، وطريقة تقديمها، وصيغ تشكلاتها في العمل الأدبي مجال اهتمامه الأول، وسبيله الأساسي للوصول إلى أي استقصاءات نظرية تبرر كشوفها من خلال الظاهرة الأدبية نفسها، وليس باللجوء إلى مرجعيات غريبة عليها. ولم يتحقق لها ذلك إلا من خلال تمحيصها الدقيق للتصورات النقدية القديمة حول الأدب ووظيفته الإنسانية ودوره الإجتماعي. ولأن

هذه الدراسة تسعى إلى التعرف على التحولات التي انتابت الخطاب الروائي العربي نتيجة لتغير الحساسية الأدبية فإنها تستخدم في سعيها ذاك كشوف النظرية النقدية الحديثة ومقارباتها المنهجية الجديدة.

فغاية النظرية الأدبية الحديثة لدى مؤسسي إضافاتها الجوهرية على مد تطورها المعاصر هي إرهاف وعي الأدب بذاته حتى يمكن الإعتداد باستقصاءاته الإنسانية والإجتماعية حول أي شيء خارجه. وكأنها تعول من جديد إلى تطبيق المقولة السقراطية الخالدة «اعرف نفسك» على كل شيء فيه، بما في ذلك موضوع بحثها نفسه. فمركزية النصي في النظرية النقدية الحديثة لم تتحقق، كما يشاع عنها، على حساب مركزية الإنساني في النظريات السابقة، ولا حتى على حساب فصم عرى علاقة هذه النصوص مع الواقع، وإنما من خلال إرهافها بمنهج مغاير لتلك المركزية وهذه العلاقة. لأن هذه النظرية النقدية أو الأدبية الحديثة التي بدأت إضافاتها النظرية مع التحول الكبير في النظرة إلى اللغة على أيدي فرديناند دي سوسور في العقد الأول من هذا القرن، ثم تواصلت مع كشوف الشكليين الروس وأعمال ميخائيل باختين المبهرة في العشرينات، وإنجازات مدرسة براغ النقدية واستقصاءات مدرسة كيمبريدج الإنجليزية ومدرسة فرانكفورت الألمانية في الثلاثينات، وكشوف لوكاتش ومدرسة جينيف ومدرسة النقد الجديد الأمريكية في الأربعينات، وجهود جريماس وبارت وجولدمان والبنيويين الفرنسيين في الخمسينات، وصولاً إلى استقصاءات التفكيكيين ومدرسة جامعة بيل الأمريكية في الستينات، ومحاولات مابعد البنيوية في السبعينات والثمانينات 1، هذه النظرية النقدية إذا ما أخذت على أنها نشاط كلي متكامل ودائم التحول تنطوي برغم اهتمامها البالغ بما سماه رولان بارت 2 بمسئولية الصيغ أو الأشكال الأدبية responsibility of forms على مجموعة من الرؤى والقيم الإنسانية التي تشكل مفهوماً كاملاً للإنسان ومنظومة متكاملة من التصورات المتعلقة بالقيم الأخلاقية والفلسفية بالمعنى التقليدي والإنساني القديم لهذا المصطلح .

لأن من العسير أو بالأحرى من المستحيل على أي تصور نقدي للأدب أن يخلو من تصور فلسفي للإنسان والواقع الإجتماعي الذي يعيش فيه مهما كان انشغال هذا التصور بالعناصر التي تهب العمل الأدبي أدبيته، لا بتلك التي تنشغل بمرجعيته أو تبلور دوره الفلسفي أو الإجتماعي، كما كان الحال في النظريات النقدية القديمة من أفلاطون وحتى كروتشه . لأن جوهر التغير الذي انتاب الخطاب النقدي في هذا القرن وجه جل عنايته إلى منهجية التناول النقدي والطريقة التي يتعامل بها مع النص الأدبي ومداخل هذا التناول، أكثر مما انتاب التعليلات والتبريرات الفكرية والفلسفية للعملية النقدية، وبالتالي للعملية الإبداعية ذاتها .

لكن هذا التحول الذي يتجلى في التركيز على المقتربات المنهجية لتفسير علاقة النص الأدبي المعقدة بكل أطرها المرجعية ينطوي على أجوبته الخاصة على كل أسئلة الأدب المعرفية والفلسفية والإنسانية وتصوراته المهمة عنها . كما ينطوي على العلاقة المهمة والجوهرية بين استقصاءات النظرية الأدبية الجديدة والواقع كمفهوم فلسفي مركب بالدرجة الأولى، فتناول العلاقة الخاصة بين الأدب والواقع لابد أن يأخذ في اعتباره أننا نتعامل مع مجال نوعي محدد، تختلف طبيعة تناوله لتلك القضية الحساسة عن تناول العلوم الإجتماعية والسياسية والإقتصادية المباشر لها. لأن تناولها لهذه القضية لابد أن يتجلى بأشكال غير مباشرة في تناولها للمجال النوعي الذي تستهدف التعامل معه، وهو التصور

النقدي للأدب والتعامل التطبيقي معه. فكل نشاط إنساني مهما بلغت درجة تخصصه أو انشغاله بهمومه النوعية المحددة ينطوي على مجموعة من المصادرات الأساسية والفلسفية حول الإنسان ، وبالتالي على فهم معين لعلاقته بالواقع الذي يتعامل معه، ويصدر عنه، ويسعى إلى الفاعلية فيه. ولا يمكن لنا سبر طبيعة التغيرات التي انتابت موقف الأدب والتنظير له من الواقع دون تمحيص تلك المصادرات الفاعلة وغير المعلنة عادة فيه. وحتى تكشف هذه الدراسة عن طبيعة هذه التغيرات في مجال استقصاء النظرية الأدبية لطبيعة العلاقة بين النص الأدبي والواقع الذي يتعامل معه ويتغيا الفاعلية فيه، عليها أن تتعرف بداءة على كيفية حفاظ تجليات الردود النظرية المختلفة على المعضلة الأفلاطونية على مجموعة من المصادرات التي عرقلت صياغة فهم أدبي متميز لهذه العلاقة بالغة التعقيد، وكيف واجهت التغيرات الجديدة، التي انتابت النظرية الأدبية مع ما دعوته مرة بالانفجارة النقدية الحديثة ، هذه العراقيل وشاركت في الإجهاز عليها. فالتعرف على أداة البحث النقدي وما انتابها من تغير هو المهاد الضروري لأي دراسة جادة لتغير الحساسية الأدبية وتحولات الخطاب الروائي التي استهدفت استيعاب تلك التغيرات والتعبير عنها. كما أن تمحيص المصادرات التي انطوت عليها المناهج النقدية القديمة، وهي المناهج التي تعامل بها النقد العربي مع الظاهرة الروائية حتى وقت قريب، هو المهاد الضروري لبلورة مصادرات مغايرة والتعرف آليات عملها وحركيته، وسبر دوافعها المنهجية الأصيلة .

1 التنظير النقدي والمعضلة الأفلاطونية

فالتغيرات التي انتابت النقد الأدبي في تعامله مع الظاهرة الأدبية نظرياً وتطبيقياً، وفي صياغة العلاقة بين تحولات النص الأدبي الداخلية وتحولات الواقع الإجتماعي، الذي يصدر عنه ويتعامل مع متغيراته ، ويسعى إلى الإضطلاع بدور مهم فيه، على أسس جديدة تضرب بجذورها في أرض الإشكاليات النقدية المزمنة والتي بلورتها مسيرة السعي النقدي إلى حل ما دعاه ديفيد ديتشيز بالمعضلة الأفلاطونية . وهي تلك المعضلة التي استأثر الرد المباشر أو غير المباشر عليها بالكثير من دفاعات النقاد عن الشعر خاصة، والأدب بصفة عامة، منذ أن أقام أفلاطون جمهوريته الأخلاقية، ونفى منها الشعراء، وشكك في مصداقيتهم، وفي قدرتهم على نقل رؤاها المثالية إلى القراء. فقد كان مفهوم أفلاطون للأدب أو بالأحرى للشعر، إذ كان الشعر في المراحل الأولى من تطور النظرية النقدية هو الممثل الأكبر للأدب أو البديل الدائم عنه، جزءاً لا يتجزء من تصوره المعرفي أو الابستمولوجي للعالم . لأن « اعتراض أفلاطون الأول على الشعر اعتراض ابستمولوجي منحدر من نظريته في المعرفة . فإذا كانت الحقيقة تتكون حقاً من المثل التي ليست الأشياء إلا إنعكاساً أو محاكاة لها، فمعنى ذلك أن كل من يحاكي هذه الأشياء ، إنما يحاكي ماهو محاكاة، وهكذا ينتج شيئاً يكون شديد البعد عن الحقيقة المطلقة » . 3 وقد صاغ أفلاطون اعتراضاته على الفن في ثلاث نقاط أساسية : أولاها أنه محاكاة لمحاكاة ، يجهل صاحبها الاستعمال الصحيح للشيىء الذي يحاكيه وطبيعته . وقد انصب الجدل في هذا الاعتراض لأمد طويل لا على رفض مسألة المحاكاة نفسها، وإنما على التسليم بها ثم الدفاع عن قدرة الفن على الاضطلاع بها، وعلى معرفة الفنان الحقة بما يحاكيه .

وقد ظلت أطروحة المحاكاة تلك من المصادرات الفاعلة في جل المناهج النقدية التي تعاملت مع النص السردي لأمد طويل . وثانيتها أنها محاكاة تستغل قسماً وضيعاً من الملكات الإنسانية من أجل إرضاء الجمهور، ومن هنا فإنها لا تعالج الحقائق الأساسية للأشياء باتزان وهدوء وحكمة، بل تعالج مظاهرها السطحية بنزق. أما ثالثتها فهي أن الشعر يقيت العواطف ويرويها بدلاً من أن يصيبها بالجفاف، وفي هذا الاعتراض تصور أفلاطوني واضح يزري بالعاطفة لحساب العقل الذي يشكمها بالتروي والحكمة. وكل هذه الاعتراضات الثلاثة مرتبطة بأن الشاعر لا يصدر عن عالم المثل، أو عن عالم الواقع ، وإنما عن الوحي الذي تلهمه به عرائس الشعر، وما أدراك ما عرائس الشعر. وقد كان على النقد أن ينتظر قروناً عديدة حتى يرفع الرومانسيون هذا الغبن الذي وقع على العاطفة وعلى عرائس الشعر. ثم يأتي بعدهم الاجتماعيون ليمنحوا صلابة عالم الواقع الصدارة على عالم المثال الأفلاطوني الهش ، دون أن يتحدى أي من التيارين المصادرات الأساسية المتعلقة بموضوع المحاكاة، إذ ظلت فاعلة في فكرهما النقدي برغم كل ما انتابها من تحولات .

منذ ذلك التاريخ البعيد ومنظرو الأدب يحاولون الدفاع عنه إزاء تلك الإتهامات الأفلاطونية الجائرة . فبرره أرسطور بأنه لا يعبر عن الواقعي أو المتعين وإنما عن الممكن والمحتمل وفقاً لقوانين الضرورة والاحتمال ، ومن هنا كان الأدب أكثر فلسفية من التاريخ لأنه يعبر عن الإنساني والعام من خلال الفردي والخاص. فعلى الشاعر عنده أن يفضل المستحيلات المحتملة والمقنعة ، على الوقائع الممكنة غير المحتملة وغير المقنعة . لأن المحتمل غير الممكن قد يعكس من خلال منطق احتماليته، وانطواء هذا المنطق على أسباب وجوده، حقيقة أعمق من تلك التي يقدمها الممكن غير المحتمل. وجعل أرسطو من البنية العضوية للعمل الأدبي بتراكبها وتعقيدها وانطلاقها من الخلق الإبداعي مصدراً للكشف عما هو جوهري في الواقع والمعرفة على السواء ، رابطاً بين الفن كشكل والفن كمعرفة. كما قدم من خلال النظام النسقي المحكم لفنون الشعر عنصراً آخر ينفي اعتباطية الإيحاء ودور عرائس الشعر العشوائي عند أفلاطون، ويقيم العمل الأدبي على أسس معرفية ونسقية خالصة، كاشفاً عن تبدي الحقيقة من خلال البناء قبل تجليها في الموضوع ذاته. لأن لجوء أرسطو إلى إيضاح العمل الأدبي عن طريق التصنيف، وبحثه في أسس كل نوع فني وخصائصه، وضع الرد على اعتراضات أفلاطون على طريق جديدة يكتشف وظيفة الأدب ويبرر دوره من خلال التعرف على ماهيته واكتشاف آليات عمله الداخلية. ويجعل من مسألة البحث في خصائصه أفضل رد على اعتراضات الرافضين له. حيث يضع الإدراك الخيالي للحقيقة في مرتبة أعلى من المعرفة العملية والصدق الحرفي الذي فضله أفلاطون من خلال تصنيفه للصانع في مكانة أرقى من تلك التي يحتلها الفنان في جمهوريته. ناقضاً بذلك إحدى مصادرات أفلاطون الأساسية التي تفترض الفصل بين التعبير والمعبر عنه ، وبالتالي بين التصور المتعين في العمل الأدبي وتصور مثالي ثابت ومطلق ولا سبيل إلى تغييره. لهذا كله يعد أرسطو هو الأب الحقيقي للنقد وللنظرية الأدبية الحديثة على السواء . فقد أقام رده على المعضلة الأفلاطونية على أسس نصية صرفة ، ورفض جوهر مسألة المحاكاة طارحاً فكرة الإبداع في مواجهة تصوراتها النسخية القاصرة. كما وسع من أفق مفهوم الواقع ولم يجعله قاصراً على الواقع والتعامل معه لا مع تجلياته المتعينة، وهو الأمر الذي كان باستطاعته أن يفتح الباب على مصراعيه أمام علاقة جدلية خلاقة بين الأدب والواقع . ويجعل الفن مبدعاً لواقع مواز وفريد ،

لا يقل أهمية عن الواقع المتعين والمحسوس .
لكن هذا التوازن الأرسطي الدقيق بين الجانبين المعياري والفكري في العملية النقدية سرعان ما غاب عن أفق التبريرات التالية فنحا هوراس صوب الجانب النفعي للأدب، بينما أكد لونجينيوس على الجانب الجمالي منه ، وأدخل القارىء أو السامع، أو بالمصطلح المعاصر المتلقي، لأول مرة إلى العملية الفنية فجعل استجابته للعمل الأدبي، وتحريكه للعناصر السامية فيه أحد مبررات الفن عنده . وحاول دانتي المزاوجة بين العناصر الفكرية والجمالية في العمل الأدبي ، بينما أبرز بوكاشيو في رسالته عن دانتي البعد التعليمي للأدب . واستمر الأمر على هذا المنوال في تبريرات الأدب المختلفة حتى جاء فيليب سيدني فحاول الرد على المعضلة الأفلاطونية مباشرة بعقد صلة الشاعر بعالم المثل لا بعالم الوقائع، وبالتأكيد على أن العالم الذي يبدعه الشاعر أفضل من عالم الحقيقة . فأنه لا يحاكي الأفكار كما تنعكس شاحبة في عالم الحقيقة ، ولكن كما تتراءى له في صورتها المثالية . لأن الشاعر عنده لا يحاكي بالمعنى الأفلاطوني للمحاكاة ، وإنما يبدع عالماً من المثل الخالصة قادراً على إغواء القارىء بمحاولة محاكاته. ومن هنا ابتكر مصطلح العدالة الشعرية Poetic Justice التي تعاقب الشرير وتكافىء الخير. وهذا ماجعله يضع الشاعر في مكانة أسمى من تلك التي يحتلها المؤرخ أو الفيلسوف ، وكأنما ينتقم من أفلاطون الذي أزرى به، لأن عمل الشاعر ينطوي على عملهما معاً ويتجاوزه . وقد استفاد سيدني في تبريره للفن من كل من أرسطو ولونجينيوس، وإن أحال الوجوب الاحتمالي عند الأول إلى وجوب أخلاقي ، والإغواء الجمالي عند الثاني إلى عدالة شعرية تحكمها المقاييس الأخلاقية والإنسانية الصارمة. مما جعل عمل الفنان عنده ليس محاكاة العالم الواقعي، بل خلق عالم جديد للجمهور يساعده على تحسين نفسه وواقعه معاً بمحاكاته. دامجاً بذلك فكرتي التعليم والإثارة في فكر الإبداع التي تنهض لديه على المفهوم الأفلاطوني للمحاكاة. هذا فضلاً عن أنه يبلور فكرته عن الإبداع بشكل قيمي كما فعل أفلاطون، أكثر مما يفصلها بشكل استقرائي كماهو الحال عند أرسطو. وهذه العودة إلى الأفلاطونية على حساب الأرسطية هي التي حالت دون تأسيس سيدني لعلاقة جديدة بين الفن والواقع تحل معضلة المحاكاة وتتجاوزها .
واستمر الحال بعد ذلك من أدموند سبنسر حتى بن جونسون ووبستر وميلتون ودرايدن وبوب وجوته وشيللر ووردزورث وكوليردج وشيلي وهوجو وبيلينيسكي وتين وسانت بيف وبيتر وزولا وكروتشه يتحرك بندول التبريرات بين الأخلاقي والإجتماعي والتعليمي تارة إلى الجمالي والفلسفي والسامي تارة أخرى. 4 يدخلون عليها جانب الذوق مرة، ومسألة التقاليد الأدبية أخرى، وضرورات الواقع الاجتماعي أو التاريخي ثالثة، ولكن تظل المسألة في كل الأحوال مرتبطة بتبرير الأدب إزاء اتهامات مفترضة بلا جدواه أو لا أخلاقيته، وتظل مسألة المحاكاة هي مدار الجدل مهما اختلف منهج تناولها ، ومهما كانت ألمعية الناقد في ابتكار صياغاتها. وهذا ما دعا ديفيد ديتشيس إلي الزعم بأن التنظير للأدب لم يتخلص من إسار المعضلة الأفلاطونية لأمد طويل . لأن تقديم درايدن لفكرة التعرف recognition وجونسون لفكرة الطبيعة العامة general nature أراد أن ينقل الوظيفة التعليمية للأدب من مجال الإقناع إلى طرح الأدب لنفسه كمعرفة، أو كضرب متميز من ضروبها يتسم بالصدق والحيوية ولكنه لم يقم بالخطوة الضرورية نحو إعادة صياغة أسس فكرة المحاكاة ذاتها. بينما ركز الرومانسيون من وردزورث حتى كروتشه على مبدأ اللذة وعلى قدرات الشاعر الخاصة

على تجسيم المبادىء الأساسية التي تنبثق من عقل الإنسان ومبادئ الطبيعة على السواء ووضعها في صورة ملموسة حسية تتضافر فيها اللذة مع الحكمة . وطرحوا في هذا المجال معرفة الشاعر الحدسية في مواجهة معرفج الفيلسوف العقلية أو الإدراكية .5 لأنه إذا كان الإحساس انفعال فإن الحدس لديهم، أو ما سماه كوليردج بالمخيلة الثانوية، نوع من الفعالية الراقية ، خاصة حينما يعبر عن نفسه في عمل فني. وقد استطاع كوليردج وشيلي وكروتشه من بعدهما أن يكشفوا عن الإنسجام الحتمي بين مختلف أجزاء العمل الفني، وعن الطاقة الموحدة التي تحقق الإنسجام بين مختلف عناصره . لكن هذا التناول المهم لانسجام عناصر العمل الفني في بنية متكاملة ظل قائماً على نوع من التسليم الضمني بجوهر فكرة المحاكاة الأفلاطونية بالرغم من التناقض مع جل تجلياتها.

وقد واصل النقد التقليدي هذا المسار الذي ينطلق من الرد على اعتراضات واقعية أو مفترضة أو حتى متوهمة على مشروعية الأدب، وليس من البحث في حقيقته المتفردة . بل وواصل هذا المنحى بعد أن اتجه النقد إلى تأسيس مشروعه المعرفي على قاعدة من العلم منذ منتصف القرن الماضي ، فبرره ماثيو آرنولد في أواخر القرن الماضي في مواجهة تصور نوع من التناقض أو النفي الذي يطرحه عليه العلم . لكن تنامي الإهتمام بالعلم منذ النصف الثاني للقرن الماضي غير من هذا المسار بشكل جذري ، ووضع البحث الأدبي على الطريق الذي راد خطاه إلى ساحة النظرية النقدية الحديثة . فمنذ منتصف القرن الماضي سعى النقد إلى تأسيس استقصاءاته على انجازات العلم في محاولة لإكساب الظاهرة الأدبية صلابة الظاهرة العلمية وموضوعيتها . فما أن نشر تشارلز داروين (1809- 82) كتابه الهام عن أصل الأنواع والاختيار الطبيعي on the Origin of Species by Means of Natural Selection عام 1859 حتى شرع سانت بيف (1804 - 1869) وهيبوليت تين (1828 - 1893) في بلورة منهج نقدي يقوم على أثر البيئة والعوامل الوراثية ، بل إن تين نفسه كرس السنوات العشرين الأخيرة من حياته لكتابة عمل ضخم على غرار كتاب داروين يحمل عنواناً مماثلاً هو أصول فرنسا المعاصرة Les Origins de la France Contemporaine. وما أن كتب كلود برنار (1878 -1859) كتابه الشهير عن الطب التجريبي Physiologie experimnetale 6 عام 1865 حتى طلع علينا أميل زولا (1840 - 1903) بكتاب مماثل يحمل عنوان الرواية التجريبية Le Roman experimental عام 1880. واستمرت بعد ذلك استعانة النقد الأدبي بصورة أكبر بمنجزات العلوم الإنسانية من الاجتماع والاقتصاد إلى علم النفس وعلم الإنسان (الانثروبولوجيا). وإذا كان الاعتماد على استخلاصات العلوم التجريبية في تأسيس المشروع الأدبي لا يختلف كثيراً من حيث منطلقه الفلسفي عن الإعتماد على الفلسفة والعلوم الإجتماعية، فإنه مضى بمشروع التنظير للأدب خطوة مهمة في الطريق صوب مزيد من العلمية والمعيارية في التحليل الأدبي .

2 الأساس المعرفي للمقاربات النقدية الحديثة

لكن هذا النمط الذي استقت فيه مناهج النقد الأدبي والعلوم الإنسانية استقراءاتها ومشروعيتها من مرجعية المناهج الطبيعية سرعان ما تعرض لمجموعة من الضربات القاصمة في القرن العشرين بعدما

ثبت إخفاقه في التعامل مع الظواهر الإجتماعية والثقافية المعقدة التي تتبدى الكثير من ملامحها عبر اللغة ومن خلال آلياتها . فبعد أن سيطرت السلوكية على علم النفس لسنوات طويلة افسحت المجال الآن أمام استقصاءات العمليات الإدراكية والفعل الإرادي والتصرفات القصدية . وبعد أن تطورت الدراسات اللغوية من سوسور وأجدن وبلومزفيلد حتى تشوميسكي طرحت الكثير من إشكالياتها على العلوم الإنسانية . وأصبح من الصعب على دارس العلوم الإنسانية عامة، والأدب خاصة أن يفصل بين الذات والموضوع بتلك الطريقة الصارمة التي اعتاد من سبقوه القيام بها دون أي شك أو تردد. *وكانت دراسة هذه العملية الإدراكية هي مناط البحث في أكثر من مكان في وقت واحد، وهي ما فتح الباب على مصراعيه لعودة المعيارية إلى النقد الأدبي من جديد، وبطريقة لم يسبق لها* أن تحققت منذ تأسيس أرسطو لقواعد النقد الأستقرائي والمعياري في كتابه العظيم (فن الشعر).

لأن الشك الذي أراقته طرائق البحث الحديثة على مصداقية الأحكام الوثوقية السابقة عن الأدب والواقع رد البحث إلى إرهاف أدواته الوصفية والتحليلية والاستقرائية، بدلاً من الاستمرار في إصداره لأحكام القيمة بكل ما تنطوي عليه من تصورات تعميمية عن العالم والإنسان، مهما كانت روعة ما تتسم به من حسن القصد، فإن قدرتها على الصمود في وجه الأسئلة الجديدة عن دوافع الأداة ومدى تدخل الذات في الموضوع محدودة إلى أقصى حد. وكان الحل هو التعمق في البحث عن الخصائص النوعية التي تتشكل عبرها ماهية كل مجال نوعي من مجالات النشاط الإنساني باعتبار أن المعرفة النوعية المتفحصة هي الطريق الوحيد لأي معرفة صلبة . وكان هذا هو المنحى الذي اختطه دي سوسور في دراسته المهمة للغة عام 1916 7وفيكتور شكلوفسكي في بحثه الشهير عن « الفن كأداة Art as Device » عام 1917 والذي فتح الباب أمام استقصاءات الشكليين الروس المبهرة ، وما تلاها من بحث جاد فيما اصطلح على تسميته الآن بعد أن بلغت تراكماته حداً كبيراً ، بالنظرية الأدبية أو النقدية الحديثة .

وأود هنا أن أشير إلى الدور البارد الذي تحتله محاولة أ. أ . ريتشاردز في عشرينات هذا القرن للاقتراب بالنقد من مدارج العلم بتطوير نظرية سيكلوجية في القيمة ، ونفي كل التعميمات والتهويمات الجمالية من ساحة العملية النقدية ، وربط التأثير الذي يحدثه العمل الأدبي بتصورات محددة في علم المعنى semantics ومعنى المعنى الذي بلوره مع أوجدن، 8 وبالتمييز بين أنواع مختلفة من المعنى واستعمالات متباينة للغة، في هذا المجال . ليس فقط لأن كثيراً من الدراسات النقدية تغمطهما حقهما وتتغاضى عن إنجازهما الكبير في تطوير البذور الجنينية للإشارية semiotics في أعمال فرديناند دي سوسور ، ولكن لأنهما وضعا مجموعة من اللبنات الأساسية في صرح البناء النقدي الحديث فيما يتعلق ببحثه في علاقة الأدب بالواقع . فقد أدى اهتمام ريتشاردز وأوجدن بالمعنى وبأنواعه المختلفة إلى العودة من جديد إلى المنهج الأرسطي في الرد على المعضلة الأفلاطونية . لأن تأسيس قضية التعامل مع الأدب وغيره من النظم الترميزية sympolic systems والتي عرفت فيما بعد بالإشارية Semiotic في ساحة التحليل اللغوي كانت من الأمور التي ساعدت على إعادة طرح قضية علاقة الأدب بالواقع من خلال منظور لغوي يأخذ في اعتباره لغوية كل الأطر المرجعية التي تتعامل معها الظاهرة الأدبية. كما أن بحثهما فيما سمياه بعلم الترميز أو علم الرموز في عنوان كتابهما جعل عملهما موازياً لعمل فرديناند دي سوسور والشكليين الروس

ومكملاً له. فقد مكنتهما عودتهما في الفصل الثاني من كتابهما 9 إلى الثقافات الشرقية التي تحتل فيها الكلمة مكانة توازي الفعل في الثقافة الغربية من فهم ما تنطوي عليه قدرة الكلمات السحرية في الرقي والتعازيم من استحضار واقع ما أو تخليقه في غيبة أي حضور فعلي له، ودون أن تقل فاعلية الواقع المستحضر أو المتخلق عبر الكلمات عن الواقع الفعلي إن لم تفقها في كثير من الأحوال. والعكس كذلك ، أي تغييب واقع حاضر ونفي أي فاعليه له. وقد أقاما تعليلهما لهذه القدرة الكبيرة للكلمات على أساس نظام محكم للعلامات يقوم فيه تواتر السياقات أو تواتر الخبرات بدور أساسي في عمليتي التوصيل والتأويل . لأننا « إذا ما اعترفنا بأن الخبرات تتسم بالتواتر ، أي أنها تأتي إلينا في سياقات متماثلة إلى حد كبير ، فإننا نكون بذلك قد حصلنا على ما تتطلبه نظرية الإشارات Theory of Signs ما اعتمدت عليه نظرية العلل أو المسببات في توطيد مكانتها . ويتفاوت المدى الزماني والمكاني لهذه السياقات بتفاوت الخبرات نفسها ... ولا يمكن تأويل أي رسالة إلا من خلال تواتر السياقات ذاك».10 ولأن تواتر السياقات ينطوي عندهما على تأسيس عملية التوصيل على ابتعاث خبرات سابقة ترتبط بها العلامة في عملية تأويل دلالتها ، فإن تغير هذه الخبرات يؤثر على تلقينا للدلالات ويربط تأويلها بتباين المتغيرات التي تطرأ عليها . وذلك تنهض العلاقة المعقدة بين أي إشارة أو علامة ودلالاتها ، وسنعرف فيما بعد أن العمل الأدبي برمته هو الآخر إشارة أو علامة في حقل تأويلي مغاير، على طبيعة التغيرات التي تنتاب هذه الخبرات أو السياقات المتواترة . كما أن تركيز ريتشاردز ، وتلاميذه من بعده، 11 على النقد التطبيقي، واهتمامه باستجابة المتلقي للنصوص، والدخول فيما دعاه بعقل النص ، فتح الباب أمام تحليل جديد للنصوص وفق معايير نصية خالصة . وقد وجدت أفكار مدرسة كيمبريدج تلك أصداءها النصية أو بالأحرى التناصية الواهنة لدى إليوت في « التراث والموهبة الفردية»، ولدى نقاد مدرسة النقد الجديد الأمريكية من بعده ، أو عند جون كرو رانسوم في جسد العالم 12 الذي يميز فيه بين أنواع الشعر وفقاً لموضوعاتها ومنطلقاتها أو للتحليل الأنطولوجي لها من شعر عضوي أو أفلاطوني أو ميتافيزيقي. ويقيم فيه تناظراً بين الصيغ الفنية والجمالية والأشكال الاجتماعية والاقتصادية المختلفة التي يتناقلها المجتمع ويتوارثها جيلاً بعد جيل. كما أنه يربط هذه الصيغ بأنساق شفرية تتحكم في تناقلها وفي كل عمليات التوصيل التي تتم عبرها .

لكن النقلة المنهجية التي خلصت الأدب من سلبيات المقاربات القديمة كانت تلك التي تحققت على أيدي الشكليين الروس في عشرينات هذا القرن وما قبلها بقليل. لأن انطلاقها من البحث عن أدبية الأدب وطموحها إلى الكشف عن ماهيته هو الذي طرد من أفق الاستقراء الأدبي كل أسئلة المعضلة الأفلاطونية التي سيطرت على مسيرة النقد لعدة قرون. فلم يعد الأدب معها مشغولاً بالدفاع عن نفسه إزاء اتهامات حقيقية أو متوهمة، أو مهتماً بتبرير ذاته أو دوره. لأن منطلق البحث الأدبي الجديد ينطوي على مصادرة مهمة ترى أن الأدب نشاط إنساني برر نفسه بالفعل من خلال استمراره وفاعليته عبر الحياة الإنسانية على مر العصور. فلم نعرف تاريخياً، منذ المجتمعات البدائية وحتى اليوم، بوجود حياة إنسانية لم يكن لها نشاطها الفني أو الأدبي، منذ رسوم إنسان الكهوف المدهشة، وحتى أحدث الأعمال الفنية والأدبية المعاصرة . وهذا الوجود التاريخي للأدب هو الذي ينفي عن دائرة البحث أسئلة الوجود ، ودوافع تبرير نشاط صمد لعوادي الزمن واستمر برغم كل متغيراته. وكان

من الطبيعي أن يفتح الفراغ من أسئلة الوجود الباب على مصراعيه لأسئلة الهوية . فلم يعد السؤال المطروح هو ماهي وظيفة الأدب ؟ أو ماهي مبررات وجوده ؟ بل تجاوز ذلك إلى ما الذي يجعل الأدب أدباً ؟ أو الفن فناً ؟ أي ماهي طبيعة أدبية الأدب ، وفنية الفن ؟

هذه النقلة المنطلقية خلقت نوعاً من القطيعة المعرفية لا مع الميراث النقدي الذي انشغل بالرد على المعضلة الأفلاطونية فحسب ، وإنما كذلك مع المقتربات النقدية التي أسست بحثها في نطاق الأيديولوجيا ، أو في فيء العلوم الاجتماعية أو التجريبية المختلفة . وكانت هذه القطيعة المعرفة أمراً بالغ الأهمية لأنه قطع صلة النظرية الأدبية بالكثير من المصادرات الفلسفية أو الفكرية التي حاولت تبريره دون أن تسعى إلى التعرف على حقيقته أو استقاء ماهيته من خلال دراستها لآليات عمله الداخلية . لأنها استهدفت بالدرجة الأولى تأسيس استقلالية الأدب باعتباره نظاماً نسقياً ومعرفياً متميزاً كمجال للدراسة المنهجية ، وجعلته هدف البحث الأدبي النظري وغايته الأساسية . وقد أدى هذا إلى البحث في خصوصية المادة الأدبية وجعلها مدار الدرس النقدي حتى يمكنه استخلاص حقائق هذا الفن اللفظي والتعرف على البنى والأنساق الفاعلة فيه . لذلك كان بوريس إيخنباوم محقاً حينما قال « إن الطريقة الشكلية استحوذت على اهتمام شامل وأصبحت مدار الجدل ليس بسبب خصوصيتها المنهجية ، وإنما بسبب طبيعة توجهها نحو فهم الأدب ودراسته ... ويعود الفضل في هذا التحول المنطلقي الحاد إلى تضييق الفجوة بين المشاكل المحددة لعلم الأدب والمشاكل العامة لعلم الفن » 13 واستخدام إيخنباوم لمصطلح العلم استخدام عمدي يهدف إلى الإجهاز على الفجوة التقليدية بين الإنسانيات والعلوم الطبيعية والاجتماعية من جهة ، وإلى وضع الجهد الرئيسي للشكليين الروس في نطاق الاستقصاء العلمي المغاير كلية للجهد الأيديولوجي أو التكهني الذي كانت تدور معظم الاجتهادات النقدية في سياقه .

ويستطرد إيخنباوم قائلاً : « بالرغم من إمعان الشكليين الروس في التخصيص ، فإن المفاهيم والمبادئ العامة التي أسسوا عليها عملهم تشير بالطبع إلى نظرية عامة في الفن. ولذلك فإن إحياء البلاغة poetics أو النظرية الأدبية من حالة الركود الشامل الذي عانت منه ليس أمراً بسيطاً من حيث قدرته على إعادة طرح عدد من الإشكاليات المحددة ، وهدمه لعالم كامل من المفاهيم السائدة حول الفن. وقد نجم هذا عن سلسلة كاملة من الأحداث التاريخية ، كان أهمها على الإطلاق الأزمة في فلسفة الجمال والتغيرات الجذرية في الفن». 14 وبهذه الطريقة يؤسس إيخنباوم البعد التاريخي لاستقصاءات الشكليين الروس التي شاع أنها مجردة كلية من التاريخانية، وأنها مغرقة في نزعتها الشكلانية إلى حد تجاهلها كلية للسياق الحضاري الذي ظهرت فيه، أو الذي عانت منها فلسفة الجمال وقت انبعاثها، أو نتيجة للكسل العقلي والمنهجي الذي عانى منه مؤرخو الأدب في ذلك الوقت، ولكنها ظهرت كذلك ما يؤكد هنا استجابة للتغيرات الجذرية التي انتابت الفن في عصرها. فقد كان العصر الذي ظهرت فيه هو عصر ازدهار المستقبلية في الأدب والفن في روسيا ، ولم يكن بمقدور المناهج النقدية السائدة بتجاهلها الواضح للبحث النظري و استنامتها لدعة قيمتها الجمالية البالية التعامل مع جديد هذه المدرسة الفنية التي تمردت على كثير من المواضعات الفنية والأدبية السائدة .. لذلك كان أهم ما أعادت كتابات الشكليين الروس تأكيده هو أن النقد الإنطباعي أو الصحفي أو حتى الرمزي السائد في عصرها قد فقد الوعي بغايته ودوره وموضوع بحثه ومجال هذا البحث إلى

الحد الذي أصبح وجوده معه أقرب إلى الوهم منه إلى الواقع .15 وأن على النقد أن يعيد من جديد تأسيس موضوعه وأن يحدد مجال بحثه ومدار اهتمامه ، أي أن يطرح من جديد الأسئلة الأساسية : أسئلة الوجود والماهية .وقد أدى هذا إلى بدء الشكليين الروس، وهم أول من أسس قواعد المنطلق المعرفي الجديد الذي بلورته النظرية الأدبية الحديثة، من مبدأ أن دراسة الأ دب لا بد أن تتجه نحو الخصوصية والتجسيد، وأن تنأى قدر المستطاع عن تلك الانتقائية غير المنهجية التي اتسم بها النقد السائد في عصرها . وكان في رفضهم لتلك الانتقائية انصرافاً واضحاً عن هذا الخلط الاعتباطي بين المناهج العلمية المختلفة والمشكلات المنهجية المتباينة . وقد انطلقوا في هذا الرفض من مبدأ بسيط وهو أن هدف الدراسة العلمية والمنهجية للأدب لا بد أن يكون التعرف على الخصائص النوعية للمادة الأدبية، واستقصاء السمات التي تميز هذه المادة عن غيرها من المواد الأخرى. أو بتعبير ياكبسون «إن هدف علم دراسة الأدب ليس الأدب نفسه بل الأدبية، أي مجموعة الخصائص التي تجعل عملاً معيناً عملاً أدبياً». 16 لكن تأسيس هذا المبدأ البسيط دون اللجوء إلى التهويمات الجمالية تطلب مقارنة نسق تراتب الحقائق الأدبية بنسق آخر قريب منه وهو نسق تراتب حقائق الأنشطة اللغوية الأخرى ، وذلك من خلال المقارنة بين اللغة الشعرية واللغة العملية أو النفعية . وكان اختيار اللغة باعتبارها النشاط الإنساني الذي يؤسس الشكليون خصوصية التناول الأدبي بالقياس بتمايزه عن أي تناول آخر للغة هو السبيل للتخلص من لجوء الدراسة الأدبية إلى المناهج التقليدية الأخرى في دراسة الأدب بدءاً من التاريخ الأدبي والثقافي ، إلى المناهج الاجتماعية والنفسية ، وحتى الجمالية ، والتوجه صوب مزيد من الاستقراء العلمي والموضوعي للظاهرة الأدبية ، مما فتح الباب لإثارة الأسئلة حول مصادراتها والمسكوت عنه فيها . وليس اختيار اللغة هنا كغيره من الخيارات القديمة التي استقت مرجعيتها من الفلسفة أو العلوم ، ولكنه الخطوة الأولى نحو بحث مغاير في الأدب لأن الأدب نفسه نشاط لغوي قبل أي شيء .

وقد فصلت هذه المرجعية اللغوية دراسة الأدب عن مجموعة المصادرات المنطقية التي تبنتها النظرية النقدية دون تقصي ماهية الأدب وعلاقته بالواقع والأطر المرجعية المختلفة التي تتيح له الاحتفاظ باستقلاله النسبي عنها دون أن تفصم عرى علاقته الوثيقة بها . لأنها موضع الدراسة الأدبية ضمن الدراسات الإشارية semiotics التي تعتبر النص الأدبي مفردة في نظام كامل من العلامات النصية التي تتكون من علاقاتها قواعد الإبداع والتلقي على السواء . وأدى هذا إلى دراسة الإشارة الأدبية باعتبارها أداة في عملية التوصيل بين المرسل والملتقي من ناحية ، وباعتبارها علامة لها محتواها الدلالي واستقلالها الذاتي من ناحية أخرى . ومن هنا بدأ تمحيص كل جزئيات النص الأدبي باعتبارها إشارات ثنائية البنية ومزدوجة الوظيفة في وقت واحد، لا انفصال فيها بين ثنائية العلامة / الدلالة، أو بين ازدواجية الدلالة / الوظيفة . وهذا ما أكسب كل إشارة دلالاتها داخل النص الأدبي وفتح الباب أمام التعرف على الدلالات والوظائف المتعددة التي تنهض بها داخل البنية النصية . فادخال المرأة مثلاً باعتبارها إشارة في نظام شفري معقد للتواصل داخل العمل الأدبي ، يستهدف ضمن غاياته صياغة صورة العالم ، وليس الاقتناع بتوصيل صورة جاهزة أو مصاغة سلفاً عنه . وكان إدراك هذه الحقيقة هو المقدمة الضرورية لإدخال الهم الإنساني لها والأسئلة المتعلقة بوضعها وحقوقها في قلب النظرية الأدبية نفسها . كما أن الوعي بتراتب العلاقات داخل النظم الإشارية هو الذي كشف

عن حقيقة العلاقات التراتبية في بنية المكانات داخل النص الأدبي نفسه ، وعن علاقة هذا كله بأنساق التراتبات الاجتماعية المستقرة في الإطار المرجعي الذي يصدر عنه العمل ، وتبنيه لها دون الوعي بما تنطوي عليه من تحيزات ، أو ما تتضمنه من حيف بالبعض وتمييز للبعض الآخر .

3دوافع الخطاب ومحتوى الأداة / الشكل

وقد فتح تأسيس دراسة الأدب على قاعدة من الدراسات اللغوية المقارنة بدلاً من دراسات العلوم الاجتماعية والفلسفية المجال أمام البحث في دوافع الرسالة الأدبية باعتبارها رسالة لغوية لها غاياتها وبنيتها وتتسم علاقتها بالواقع بكل خصائص علاقة اللغة المعقدة به. ومد نطاق هذا كله إلى كل جزئية من جزئيات هذه الرسالة ومكوناتها ، بما في ذلك البحث في مرسل هذه الرسالة ومتلقيها ، في دوافع المرسل وطبيعة عملية التلقي ، وأهم من هذا كله فيما دعاه شكلوفيسكي بمحتوى الأداة .
وبموضوع ايخنباوم هذا التغيير الأساسي في منطلق البحث الأدبي الذي استحدثه الشكليون في سياقه التاريخي والأدبي حينما يرجع التفرقة الأساسية التي بلورها ليڤ باكوبينسكي Lev Jakubinski بين اللغتين الأدبية والعملية إلى ضرورة فهم ما عناه المستقبليون الروس بتوجههم صوب لغة عابرة للمنطق العقلي transrational language باعتبارها الهدف المطلق للقيمة المستقلة للفن التي تغيّاها المستقبليون . لأنه بدون التمييز بين هذين النوعين من اللغة ، حيث تنحو اللغة العملية إلى التكيز على الرسالة التي تبتغي توصيلها بينما يتراجع الهدف العملي التوصيلي في اللغة الشعرية إلى الخلفية وإن لم يختف كلية ، وتبرز بدلاً منها سمات أخرى تكتسب الخصائص اللغوية الأخرى معها قيمة مستقلة ، لم يكن ممكناً الكشف عن حقيقة اللغة العابرة للمنطق والمتجاوزة للرسالة الإبلاغية التي سعى المستقبليون إلى تحقيقها .
وكان هذا التمييز بين مختلف اللغات أو الأنساق الإشارية هو الذي فتحا الباب أمام الخطوة المنطقية التالية، وهي تلك التي أنجزها شكلوڤيسكي في مقاله الشهير « الفن كأداة » 17 حول تحليل الشكل الفني بعدما استنفد سابقوه عملية تحليل البنية اللغوية في مفرداتها وأصواتها وإيقاعاتها وتراكيبها السياقية . ذلك لأن تحليل شكلوڤيسكي للشكل الفني أجهز على المقولة النقدية الشائعة في عصره والقائلة بأن الشعر تفكير بالصور. فقد أكدت دراسته التناصية أن الشعر يتضمن استعادات كثيرة للصور التي استخدمها الشعراء السابقون أكثر مما ينطوي على تفكير بها. وأن هذه الاستعادات عادة ما تكون هي المسؤلة عن ثبات أغلبية الصور وتواترها ، وأن الذي يميز الصور الشعرية عن الصور النثرية أنها تتحدد باعتبارها واحدة من أدوات اللغة الشعرية متساوية في الدور والأهمية مع غيرها من الأدوات الأخرى من المجاز والتوازي والتجاور والمقارنة والتكرار والتساوق والتماثل والإغراق وغيرها من أدوات اللغة الشعرية. وكان الكشف عن آليات الاستعادة تلك هو المقدمة الضرورية للوعي بانتقال الأنساق والتحيزات الاجتماعية وعلاقات التراتب السائدة في الأطر المرجعية إلى العمل الأدبي وثباتها النسبي فيه . كما كشف شكلوڤسكي عن استراتيجية التغريب أو جعل المألوف غريباً defamiliarization باعتبارها واحدة من أدوات الفن الأسا سية ، وكذلك ما دعاه بالصيغ أو الأشكال الاعتراضية أو المعوقة impeded بمعانيها ودلالاتها هي غاية في حد ذاتها ، وليست مجرد وسيلة لتحقيق غاية. ولذلك فإن من المفروض أن يعمل الفن على تطويلها ، إذ يستهدف تحقيق نوع

من الإدراك مغاير لذلك الإدراك العقلي ، لأنه إدراك الحس والرؤية والخبرة لا إدراك الفهم التجريدي الجاف .

ذلك لأن تحدي شكلوڤيسكي الصريح للجماليات الواقعية يعتمد في جوهره على نفي أطروحة المحاكاة مهما تجلت هذه المحاكاة في صور مجسمة، لأن الفن عنده لا يستهدف محاكاة الواقع أو الطبيعة، « وإنما على العكس من ذلك، يتغيا التشويه الخلاق للطبيعة من خلال مجموعة من الأدوات والتقنيات المتاحة للفنان . وهذا التحريف الخلاق هو غاية الفن الحقيقية عند شكلوڤيسكي» 18 وهو الذي يجعل الفن مغايراً للواقع باعتباره أداة أو مجموعة من الأدوات والتقنيات والاستراتيجيات النصية تستهدف صياغة العمل الفني والإجهاز في الوقت نفسه على ألفتنا بالواقع. لأن الفن قد وجد ليعيد للمرء إحساسه بالحياة الذي فقده حينما استمرأ ألفته بالأشياء وأحالت علاقته التكرارية والآلية بها تلك الاستجابة إلى نوع من الآليات المألوفة المائعة والمبهمة معاً. « أما الفن فقد وجد ليعيد للمرء إحساسه بالحياة ، وجد ليجعله يحس بالحياة ويعيد للحجر ماهيته ، يجعله حجرياً. فغرض الفن إذن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك لا كما تعرف. وتكنيك الفن هو جعل الأشياء تبدو غير مألوفة، جعل الأشياء صعبة ، كي يزيد صعوبة عملية الإدراك ويطيلها ، لأن هذه العملية جمالية في حد ذاتها، وينبغي أن يعمل على بسطها » . 19 وهذه الصعوبة المتعمدة هي التي تبرر أهمية الأشكال الاعتراضية أو المعوقة التي تطيل أمد عملية الإدراك فيستحيل من خلالها الفهم إلى نوع أشمل من الإدراك تستعيد فيه الأشياء براءتها وطزاجتها وحضورها ، أي إلى رؤية . وهذه الرؤية هي التي تبرر الأداة وتكشف عن محتواها المغاير لما اصطلحنا على تسميته «بالمضمون » أو « الموضوع» . فدافع الخطاب الفني الأساسي هو خلق هذه الرؤية التي تتبلور لا من خلال الموضوع أو المضمون وإنما عبر محتوى الشكل ودوافع كل أداة من أدواته المتعددة . فالمفهوم السائد لاستخدام الصورة الفنية أو الشعرية كان يهتم أساساً بدلالاتها أو « مضمونها » بينما يؤكد شكلوڤيسكي « أن الصورة لا تمثل مشاراً إليه ثابتاً يومئ إلى تعقيدات الحياة المتشابكة التي تتكشف من خلالها، فليست غايتها أن تجعلنا ندرك المعنى، ولكن غايتها هي أن تخلق إدراكاً خاصاً للشيئ، الصورة تخلق رؤية للشيئ بدلاً من أن تكون وسيلة لمعرفته »20 وهذا البعد الفني للصورة، أي تحويل عملية الفهم الطبيعية للأشياء في تعاملنا اليومي الآلي والمكرور معها إى « رؤية »، وليس مضمونها الدلالي الذي تكشف عنه طبيعتها البلاغية هو جوهر حركية الفن وهو الذي يسب أدواته محتواها البالغ الخصوصية. فالأداة ليست مجرد وسيلة حاملة للدلالة أو معبرة عنها، ولكنها بنية ذات محتوى فني خاص، تتفاوت دلالاته بتغير السياقات الداخلية للعمل، وباختلاف موقعها على خرائطه.

فاللغة الشعرية مثلاً تتميز عن اللغة النثرية بقدرة تراكيبها على التجسيد ، سواء أتحقق هذا التجسيد من خلال أبعادها الصوتية أو التعبيرية أو الدلالية أو الاجتماعية أو من خلالها جميعاً . وهذا التجسيد ذاته هو الذي يعوق عملية الفهم التقليدية المألوفة لها ويدخل القارئ في قلب عملية جديدة يعيد فيها اكتشاف ما طمسته في وعيه عملية الفهم تلك فيرى من خلال هذه العملية الجديدة العالم من جديد أي يحوز رؤية له . وحتى يكتشف النقد طبيعة هذه الرؤية أو يتعرف على آليات توليدها ، فإن عليه ألا يبحث عنها في الواقع الذي صدر عنه العمل الفني ، أو في حياة مبدعه، أو

في ساقات عمل هذا المبدع ضمن واقع ثقافي وحضاري معين ، وإنما في محتوى الأداة فيه أي في بنيته النصية وآليات عملها الداخلية . وقد نقل هذا مركز الثقل في التحليل النقدي فيما بعد من التركيز على المحتوى أو المعنى إلى الإهتمام بمسألة التوليف أو التركيب الذي تتخلق به عناصر هذا التجسيد . وكان أبرز الاكتشافات التي قدمها الشكليون الروس في هذا المضمار هي التفرقة المهمة بين ترتيب السرد أو الحبكة sjuset وتتابع القصة أو الحكاية fabula كما وردت في تسلسلها التعاقبي في النص القصصي أو السردي . فقد كشف إدراك تباين السرد عن القصة أو الحبكة عن الحكاية في العمل الأدبي عن حقيقة هذا الجدل الدائم والدائر في قلب كل عمل فني بين الاثنين . كما فتح الوعي بهذا الجدل الباب أمام مجموعة من الاستقصاءات النقدية المهمة حول بناء النص الأدبي تحول معها مفهوم الأدب بالتدريج ليصبح صنواً لمفهوم البناء المستقل القادر من خلال شبكة أنساقه وبناه على إدارة جدل خلاق بينه وبين أبنية أخرى لها نفس الدرجة من التعقيد والاستقلالية . ذلك لأن شكلوفيسكي أكد في مقاله المذكور أن « تصور العمل الفني يتم على خلفية من الأعمال الفنية الأخرى ومن خلال العلاقات الترابطية معها . ويتحدد شكل العمل الفني بناء على علاقته مع الأشكال والصيغ السابقة عليه . فالإبداع كتواز أو تعارض مع أنماط وصيغ سابقة ليس مجرد وصف للمحاكاة التهكمية parody وحدها ، وإنما ينطبق هذا الوصف على أي عمل فني على الإطلاق . فالأشكال والصيغ الفنية الجديدة لا تظهر نتيجة للتعبير عن محتوى جديد ، وإنما لتحل مكان أشكال قديمة فقدت بالفعل قدرتها على التطور والتعبير ».21

لكن التأكيد على أهمية التحليل النصي للأدب والوعي بالدور الكبير للشكل لا يعني إغفال الشكليين الروس كلية للعوامل غير النصية . فقد أكد شكلوفسكي نفسه في كتابه (المصنع الثالث The Third Factory) على ضرورة تجاوز الشكلية المحضة وعلى « أن التغيرات في الفن يمكن أن تحدث نتيجة لعناصر خارجية على العملية الجمالية ، سواء أكان ذلك نتيجة لتأثر لغة فنية معينة بلغة أخرى أو نتيجة لبزوغ دواع اجتماعية جديدة » 22 إلى الحد الذي دعا ڤيكتور إيرليتش إلى تسمية شكليته بـ « الشكلية الاجتماعية socio-formalism » التي تطرح التقاليد الجمالية في مواجهة الأيديولوجية الطبقية وهو الأمر الذي اختبره في دراسته عن « المادة والأسلوب في رواية تولتسوى الحرب والسلام » والتي حلل فيها ملحمة تولستوي باعتبارها تجسيدا للتوتر بين وعي طبقة اجتماعية وأدوات جنس فني .. بطريقة تأكيد فيها أن حركية التفاعل بين الوعي الطبقي والشكل الروائي تنوي على إمكانيات إطار مرجعي نقدي أكثر ملاءمة من اعتماد الأدب السببي وذي الاتجاه الواحد على المجتمع » .23 ومفهوم شكلوفيسكي في التوتر Tension بين الشكل الأدبي والوعي الاجتماعي ، والذي فصل بعض جوانبه في كتابه عن (نظرية النثر) عام 1929، 24 من الإضافات النظرية الهامة التي تنفي عن الشكلانية اتهامات إغفال التعامل مع الواقع الاجتماعي وغيره من الأطر المرجعية التي صدر عنها النص الأدبي ، والتي تخرج بالنقد الأدبي في الوقت نفسه من واحدية الإتجاه التي تنطوي عليها فكرة المحاكاة أو الانعكاس إلى جدلية التفاعل والتأثير المتبادل التي أثرت فهمنا للأدب والواقع على السواء . لأن « التوتر » هنا أغنى من الانعكاس أو المحاكاة لأنه يفترض بداءة استقلالية عنصريه لا اعتماد أحدهما على الآخر .

وقد ظل مفهوم « التوتر « هذا ثاوياً في قلب عدد من المحاولات التالية للتنظير للخطاب الروائي .

إذ أسس عليه جورج لوكاتش مفهومه عن البطل الإشكالي problematic hero وعن السعي العصيب degraded search ولا أقول المخزي عن قيم أصيلة في عالم يعاني من المهانة .25 كما جعله جيرار المحرك الأساسي في بنية الرغبة المثلثة التي تنهض فاعليتنا الحركية على علاقات الاحتذاء في عالم فقد إنسانه الإيمان بالقيم الكبرى فاستحوذت عليه الرغبة في محاكاة الآخرين ، بكل ما تنطوي عليه من توتر مستمر بين الذات والرغبة والوسيط .26 وأقامت عليه مارثا روبرت تصورها للخطاب السردي الذي ينهض على التوتر الذي يمور في متاهات النفس البشرية بين المثالي والواقعي ، وبين المتوهم والحقيقي ، والذي يتعمد كثيراً على مناهج التحليل النفسي .27 بل إن هذا « التوتر » لايزال فاعلاً في تصور جولدمان لسوسيولوجيا الرواية وخاصة في تناوله لعلاقات النص الروائي الداخلية ، وحتى لعملية التناظر المعقدة بين مساراتها ومسارات البنى الاجتماعية المختلفة . 28 والواقع أن السر في أهمية هذا المفهوم النقدي هو اعترافه الضمني باستقلال طرفي العلاقة، أي باستقلالية النص عن الواقع أو غيره من الأطر المرجعية التي يقيم توتره معها. لأن هذا الاستقلال هو الذي يقيم عليه جولدمان مثلاً أسس علاقة التناظر بين مايدور في الواقع من تطورات ، ومايعتري النص الروائي من تغيرات موازية لها ، ومتحاورة معها ، ولكن لها حركيتها الداخلية المتميزة وخصوصيتها الفريدة. لكن لنعد مرة أخرى إلى المشهد النقدي الروسي ، في مطالع القرن، لأنه كان مصدر واحدة من أهم الإضافات المتعلقة بدراسة الخطاب السردي وتحليله.

4 باختين والخيال وتعدد الأصوات

فقد كان استقلال النص الأدبي المفترض في أعمال الشكليين الروس هو الذي فتح المجال، عند دراسة الرواية خاصة ، أمام إضافات معاصرهم الكبير ميخائيل باختين وإضاءاته المهمة في هذا المجال عن الخيال الحواري والخطاب متعدد الأصوات. لأن مفهوم الاستقلال لديه لا يقتصر على علاقة النص بماهو خارجه ، وإنما على علاقته بنفسه وتحولاته الداخلية كجنس أدبي له تاريخه المحدد كذلك. لأن باختين يعي « أن دراسة الرواية كجنس أدبي تتسم بصعوبات خاصة، وذلك بسبب الطبيعة الفريدة لموضوع الدراسة نفسه، وهو الرواية باعتبارها الجنس الأدبي الوحيد الذي مازال مستمراً في التطور، وبالتالي لم تكتمل كل ملامحه حتى الآن . فالقوى التي تساهم في صياغة ملمحه كجنس أدبي لا تزال فاعلة ومتحولة أمام أعيننا، فميلاد الرواية وتطورها كجنس أدبي متميز تدور في معمعة التحولات التاريخية التي نعيشها. ولذلك فإن الهيكل التجنيسي للرواية لم يتصلب عوده بعد، وليس باستطاعتنا التنبؤ بكل احتمالاته التشكلية». 29 وإذا ما أراد أحد الزعم بأن الطبيعة المتحولة للرواية كشكل أدبي والتي اشتكى منها باختين قد استقرت الآن بعد مرور عدة عقود على ملاحظته تلك ، لأن باختين كتب أعماله النظرية المهمة عن الرواية في عشرينات هذا القرن وثلاثيناته، فإن أحد المنظرين المحدثين للرواية يؤكد أن الأمر الآن لم يختلف كثيراً عما كان عليه قبل ستين عاما.30 «فحقيقة مجيئ الرواية إلى الوجود نتيجة لانفصالها عن الأشكال التقليدية والمواقف المتخيلة جعل التحرر من المحددات الشكلية والتجنيسية السمة المحددة لها ».31 كما أن الرواية في بعض تعريفاتها الحديثة هي خطاب المتناقضات الذي تصطرع في ساحته ليس فقط مجموعة من اللغات

المتصارعة ، وإنما مجموعة من الخصائص الكيفية المتناقضة . إذ تبدو الرواية لدى بعض منظريها وكأنها « كيان ليس له أي وجود طبيعي أو إيجابي، وليست نوعاً أدبياً محدداً له تاريخه المستمر، ولكنها سلسلة من الأعمال التي يشبه بعضها البعض كأبناء الأسرة الواحدة، فالعناصر المشتركة بين الروايات ليست حفنة من الخصائص المحددة وإنما مجموعة من العلاقات المعينة بالأعمال الأدبية الأخرى وبالوضع الثقافي الذي انبثقت عنه ، وبالقراء. وعندما تتغير الثقافة ويتغير الأدب فإن الرواية هي الأخرى تتغير معهما ».32

والواقع أن السيولة التي تتسم بها البنية الروائية هي التي تجعل احتمالات النص السردي التشكيلية لا نهائية في عددها وصيغها ، وهي التي تتطلب منها دراسة تحول الخطاب الروائي باستمرار، للتعرف على طبيعة الجدل الذي يجريه مع الواقع ، وعلى نوعية الرؤى التي يطرحها حوله . كما أن علاقة هذا النص الحوارية مع الواقع الاجتماعي منذ ميلاد الرواية الحديثة هي التي تعزز التناظر بين تحولات الواقع وتحولات النص السردي ، وهي أيضاً التي تجعل المعنى الإجمالي للنص الأدبي والفاعلية الإجرائية للتقاليد والمواضعات الأدبية مشروطة إلى حد ما بتراكم المعاني المتبلورة في ساحة الجدل الاجتماعي والسياسي برغم استقلاله عنها . فإذا ما سألنا كيف ترتبط النصوص السردية بالتقاليد والمواضعات الأدبية ؟ ، ولماذا يجلب القراء توقعات معينة إلى النصوص السردية ويميلون إلى تفسيرها بطرق مماثلة ؟ وجدنا أن الإجابة هي أن فهم القراء المشترك للمواضعات والتقاليد هو الذي يزودهم بإمكانية إدراك طبيعة هذه العلاقات التي تنهض بين النص والقارئ أو الواقع الاجتماعي أو التاريخ أو المؤلف أو الأنساق التجنيسية أو غير ذلك من الأطر المرجعية والنصية . 33 فأي فهم أو تعريف للرواية ينطوي بالضرورة « على طريقة لتقييمها ، ويتضمن تاريخه المفترض لها كجنس أدبي. فإذا ما عُرِّفت الرواية بالإحالة إلى تقنياتها فإن هذا يفترض رؤيتها باعتبار أنها تتجه في تطورها صوب نوع من الكمال الفني الذي تحقق في القرن العشرين . وإذا ما تصوِّرت باعتبارها مستودعاً ممثلاً للخبرة الإنسانية فإن هذا التصور ينطوي على تاريخ مختلف للرواية ولمنجزاتها يرى أن أعظم كتابها هم الروائيين الواقعيين في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين من جين أوستين وبلزاك حتى توماس مان » 34 ومن تورجينيف ودوستويفسكي وتولستوي حتى تشارلز ديكينز وجون حالزورثي .

فأي تصور نقدي للرواية ينطوي على افتراضاته الفلسفية حولها وعلى تاريخ مضمر لها، أو تفسير لتاريخها يدعم هذا التصور ويؤكده. ولا يزال تصور باختين الحركي لها من أنضج هذه التصورات برغم مرور ستين عاماً على بلورته له. أذ يرى أن « الرواية ليست مجرد جنس أدبي كغيره من الأجناس الأدبية . لأنه بين الأجناس الأدبية التي اكتملت منذ أمد بعيد، بل ومات بعضها بالفعل ، تعد الرواية الجنس الأدبي الوحيد الذي مازال يتطور. إنها الجنس الأدبي الوحيد الذي ولد وترعرع في هذه المرحلة الجديدة من تاريخ العالم ، ولذلك فإنه يقترن بها بعمق ، بينما دخلتها الأجناس الأخرى كميراث ثبت واستقر ، ويحاول الآن تطويع نفسه لشروط هذا العصر الجديد بدرجات متفاوتة من النجاح والإخفاق ». 35هذا التصور الفلسفي للرواية يفترض حركيتها وديناميتها المستمرة ، بحيث تستطيع استيعاب عدد من خصائص الأشكال الأدبية الأخرى، من الشعر والدراما والأقصوصة، بل واستيعاب عدد من الاستراتيجيات الفنية التي تنتمي إلى أجناس فنية أخرى كتقنيات الاسترجاع

والتقطيع المستخدمة في السينما مثلاً. وبحيث يصبح من الممكن، تصنيف عدد من القصص القصيرة المترابطة، والتي يشكل ترتيب الكاتب الحاذق لها داخل المجموعة نوعاً من التعاقب القصدي الذي يوحي برابطة ما بين قصصها، أو بتكامل عناصر السرد فيها، على أنها رواية قصيرة. 36 لأن حركية الرواية كشكل أدبي تستوعب مثل هذا التصنيف، وتقبل هذا التعاقب الجدلي بين عدد من القصص القصيرة باعتباره بنية ذات طبيعة روائية تلعب فيها القصص دور الفصول الروائية المتكاملة.

لكن سيولة البنية الروائية وتحولها المستمر لا يجعلها جنساً مفتوحاً بلا حدود ، وإلا لأفقده عدم التحدد طبيعته التجنيسية التي تلعب دوراً بارزاً في عملية التلقي والتأويل، وإنما هي جنس له بعض الخصائص التي تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى ، وأهم هذه الخصائص الروائية الأساسية هي تلك التي يجعلها باختين في ثلاث سمات أساسية .

فباختين يرى « أن هناك ثلاث خصائص أساسية تميز الرواية من حيث المبدأ عن غيرها من الأجناس الأدبية :

أولاها اتسامها بالتجسيد الأسلوبي أو الأسلوب ذي الأبعاد الثلاثة stylistic three-dimensionality ، وهو أمر وثيق الصلة بالوعي متعدد اللغات الذي يتحقق في الرواية ، وثانيتها التغير الجذري الذي تحدثه في التناسق الزمني للصورة الأدبية وتكامل بنائها ، وثالثتها هي المنطقة الجديدة التي فتحتها الرواية لبناء الصور الأدبية بناء متكاملاً ومتساوقاً ، وهي منطقة الارتباط الوثيق مع الحاضر في كل تجلياته المتعددة والمفتوحة . وخصائص الرواية الثلاث تلك تتفاعل عضوياً فيما بينها ، وتتأثر إلى حد كبير بالتمزق الذي انتاب الحضارة الأوروبية في لحظة نهوضها التاريخية من مجتمع شبه أبوي يعاني من العزلة الاجتماعية والصمم الثقافي ، ودخولها إلى مرحلة العلاقات الدولية والتداخل اللغوي ، حيث أتيح للثقافة الأوروبية التعامل مع عدد متنوع من اللغات والثقافات والأزمنة بصورة أصبح معها هذا التعدد من العناصر الحاسمة في الحياة والفكر».

37 وأكثر السمات التي تهمنا في هذه الدراسة هي السمة الثالثة التي تفتح الخطاب الروائي على جانب مهم من جوانب الحاضر الاجتماعي، على الواقع في تجلياته المتعددة وتحولاته المستمرة . لأن تأكيد باختين على انفتاح الحاضر وتعدد تجلياته وربط حوار الرواية مع حركيته بهويتها التجنيسية هو الذي يقيم دعائم الخيال الحواري عنده على أسس من التناظر الجدلي بين النصي والواقعي . فهذه السمة الروائية هي التي تمنح السمة الأولى المتعلقة بالتجسيد الأسلوبي وتعدد اللغات بعدها الأعمق الذي يمكنها من إجراء حوارها الفعال مع الواقع الحضاري الذي صدرت عنه . لأن « الوعي الثقافي والإبداعي الجديد يعيش في عالم متعدد اللغات بشكل فعال . فقد أصبح العالم متعدد اللغات بصورة لا رجعة فيها على الإطلاق . وانتهت مرحلة اللغات القومية التي كانت تتعايش مع بعضها وقد انغلقت على نفسها وصمت أذنيها عن غيرها . فبعد أن أخذت اللغات تلقي بظلالها على بعضها البعض ، بصورة لم يعد معها باستطاعة أي لغة أن ترى نفسها إلا في ضوء لغة أخرى . وحتى التعايش الساذج والعنيد بين اللغات المتعددة داخل اللغة القومية الواحدة انتهى هو الآخر . ولذلك فإنه ليس ثمة تعايش سلمي بين اللهجات الاقليمية واللغات الاجتماعية والمهنية الخاصة والمصطلحات المتخصصة واللغة الأدبية واللغات التجنيسية داخل اللغة الأدبية ولغات المراحل المعينة ... إلخ » .

38 وتكتسب مقولة تعددية اللغات والخطابات والرؤى تلك أبعاداً إضافية لتلك التي عناها باختين

نتيجة للتغيرات التي تنتاب عالمنا ، وتجهز فيه على كل محاولات تسييد اللغة الواحدة والرؤية الواحدة والخطاب الأوحد .

فتعدد اللغات بهذا المعنى الباختيني من الأمور التي تجذر علاقة النص الروائي بالواقع الاجتماعي المتحول أبدا. وقد أضاف ميخائيل باختين إلى هذا كله بعداً مهماً وهو بعد وعي الخطاب الأدبي بطبيعته الحوارية ، وهو الوعي الذي سينتقل فيما بعد إلى مجالات كثيرة أخرى . ذلك لأن كل خطاب أدبي عنده « يعي بدرجة من الدرجات التي تتفاوت حدتها ورهافتها نوعية متلقية وناقدة ، ويعكس في بنيته بعض الاعتراضات المتوقعة عليه ، وبعض التقييمات المحتملة له ، ووجهات النظر التي يمكن طرحها في مواجهته . هذا فضلاً عن أن الخطاب الأدبي يعي أن ثمة خطابات أخرى وأساليب أدبية أخرى بجانبه . ومن أبرز العناصر الثاوية فيما يسمى برد الفعل ضد الأساليب الأدبية السابقة، والموجودة في كل أسلوب أدبي جديد، هذا التوتر الداخلي أو هذه الإشكالية الضمنية التي تتجلى في تلك النزعة الخفية المضادة للتنميط والأسلبة والمناهضة للخضوع لأي أسلوب مستقر سابق. وهو الأمر الذي يتحد غالباً مع الرغبة المباشرة في المحاكاة التهكمية له » .39 فمحاكاة شكل أدبي بطريقة تهكمية parody تنطوي بالقطع على درجة من رفض هذا الشكل وإبراز عدم فاعليته أو ملاءمته للتجربة، ولفت النظر إلى أهمية الأسلوب الذي يطمح إلى الحلول محله بطريقة مراوغة أو غير مباشرة . ويكشف باختين من خلال إضاءته لوعي النص بتلك الأساليب السابقة عليه ورغبته القوية في الانفلات من سطوتها عن تفرد النص الأدبي ونزعته التحررية من كل سيطرة ، حتى لوكانت سيطرة التقاليد والمواضعات التي تجعل تلقيه ممكناً ، والتي تيسر عملية إبلاغه لرسالته . وهي الخاصية التي تفتح الباب للتعرف على حقيقة مفهوم منظري الأدب المحدثين للإنسان وللحرية . لأن تحول رفض التنميط والتبعية إلى خصيصة أساسية من خصائص البنية الأدبية ذاتها ينطوي على مصادرة أساسية تفترض أنها سمة أساسية في كل نشاط جدير بالاستقلالية ، ناهيك عن مبدع هذا النشاط نفسه وهو الإنسان . وتأسيس علاقة النص بمجتمع النصوص الأخرى على الجدل الحر والندية والحوار الخلاق يفترض أيضاً مصادرة أساسية تتوخى تجذير نفس العلاقة بين البشر في المجتمع وبين مختلف ظواهر الواقع وتجلياته ونشاطاته.

5 متغيرات الواقع وتناظر بناها المتشابكة

لا شك أننا نعرف جميعاً أننا نعيش في عالم سريع التغير ، وأن هذا التغير يأخذ شكل العاصفة عندما نتناول الحديث واقعنا العربي ، ولا يمكن أن نتصور أن الكاتب العربي في معزل عن هذه التغيرات، لأن الكاتب الحقيقي هو ترمومتر قياسها، وحتى نتعرف على طبيعة التغيرات التي انتابت علاقة الرواية بالواقع الحضاري الذي تصدر عنه أو بالأحرى بكل مكونات الاطار المرجعي الذي تصدر عنه وتسعى للفاعلية فيه، لابد من رصد بعض التغيرات التي انتابت كل منهما على حدة ، للكشف عن حقيقة العلاقة التي تربط بين متغيرات الواقع وتحولات النصي. ذلك لأن ثمة نوعاً من الوعي المستمر بعملية التفاعل بين كل الاستراتيجيات النصية التي يستخدمها الكاتب ، ومختلف مكونات الاطار المرجعي الذي يتعامل معه، بما في ذلك مكوناته النصية والاجتماعية. وقد كشف

المعالجة الموجزة لمتغيرات المقاربات المنهجية للأدب عن وجود علاقة ما بين النص والواقع وعن استحالة كتابة نص لا دلالة له ، وبالتالي لا صلة له بالواقع الحضاري الذي ينبثق عنه . ليس فقط لأن اللغة كائن اجتماعي بالدرجة الأولى، ولا لأن عمليات تخليق الدلالة تنطوي على تأويل النص الأدبي في إطارات حركتها الفاعلة ، ولكن أيضاً لأن النص الأدبي عمل مطروح أساساً في ساحة عملية الوصيل، أي أنه خطاب مهما كانت درجة انغلاقه على ذاته ، وتعقيد شفراته ، يسعى إلى الوصول إلى القارئ وإلى إحداث استجابة ما لديه .

وحتى نتعرف على طبيعة التغيرات التي انتابت العلاقة بين النص الروائي والواقع الذي يصدر عنه ، تلجأ هذه الدراسة إلى خلق علاقة تناظر وتواز بين ثلاث مجموعات من المتغيرات تنقسم كل مجموعة منها إلى قسمين أو بالأحرى مرحلتين منفصلتين ، وإن كان بينهما شيئ من التداخل . وتعي الدراسة أن بالإمكان تقسيم كل مرحلة من هاتين المرحلتين إلى مراحل جزئية أو ثانوية ، ولكنها تسعى إلى تلمس الفروق الرئيسية ، دون التوقف عن الجزئيات التفصيلية ، وإلى تغليب بعض الخصائص العامة التي تبرز عمليتي التحول بشكل واضح . وأولى هذه المجموعات الثلاث هي مجموعة المتغيرات الحضارية ، بما في ذلك التغيرات التاريخية والاجتماعية والنفسية والقومية، وثانيتها هي مجموعة المتغيرات المتعلقة بموقف الكاتب من تراثه النصي ، ووعيه بهويته وهوية النص الذي يبدعه، وبنوعية الحوار الذي يجريه النص الروائي مع هذا التراث، سواء أكان هذا الحوار بالقطيعة أو بالاندماج الكامل فيه . وثالثتها هي مجموعة المتغيرات الفنية المتعلقة بطبيعة الاستراتيجيات النصية ، ودلالات الشكل أو محتوى الأدوات التقنية التي يستخدمها ، والوظائف الفنية المختلفة التي يستعملها الكاتب في نصه الروائي . ومن خلال هذه المجموعات الثلاث المتداخلة والمتفاعلة ، تكشف الدراسة عن طبيعة هذا التغير الذي انتاب قواعد إحالة النص الروائي إلى الأطر المرجعية التي ينبثق عنها ، ونوعية الحوار الذي يقيمه معها ، والذي يشارك في بلورة وعيه بذاته وبطبيعة الدور الذي يؤديه في الواقع الاجتماعي الذي صدر عنه .

ولنبدأ بالتعرف على التغيرات التي انتابت الواقع العربي ، على الصعيد المعرفي الذي ينطوي على البعدين التاريخي والأيديولوجي على السواء . ورصد ملامح الواقع العربي الذي أنجب ما ندعوه بقواعد الإحالة التقليدية للواقع ، ونلاحظ في هذا المجال أن الواقع الذي ساد تاريخياً منذ بدايات عصر النهضة وحركة الاحياء ، وحتى نكبة ضياع فلسطين التي جاءت في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، اتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الريفية أو التقليدية للعالم ، وهي الرؤية المنبثقة عن درجة عالية من التجانس الثقافي الذي يمكن القول معه بنوع من المجتمع المستقر والمتكامل من حيث الوظيفة السوسيولوجية ، مجتمع يحكمه نسق اجتماعي واحد ، وينهض على آليات الاعتماد الفردي المتبادل بين أفراده وجماعاته وشرائحه الاجتماعية المختلفة ، وهو اعتماد لا يخلو من توتر ، ولكن توتراته لا تبلغ درجة الصراع ، وغالباً ما تنفثئ لصالح استمرارية الرؤية الريفية ذات الطبيعة الرعوية والسلطة الأبوية ، بالمعنى الرمزي والحرفي معاً . ذلك لأن قوى الوحدة في مثل هذا المجتمع أفعل من عوامل الفرقة والتفتيت ، ولأن الفضاء الاجتماعي فيه قادر على أن يكون فضاءاً شاملاً شبه موحّد وموحِّد يسع مختلف الأفراد والقوى الاجتماعية ، ويحقق عملية التفاعل الخلاق بينها . ولهذا كان ثمة إحساس قوي في مثل هذا المجتمع ذي الطبيعة الأبوية بالانتماء إلى هذا الواقع بين أفراده ، إذ

يعرف كل منهم بالضبط مكانه في هذا الفضاء الاجتماعي الأليف الذي تسوده روح التعاون، وقيم الاخاء التي لم تتكشف بعد عن خوائها، أو عن إخفائها لآليات الاستغلال البشعة وراء مقولاتها البراقة عن المساواة . وقد رافق هذا على الصعيد الجغرافي ما يمكن تسميته بالفضاء المفتوح ، الذي تتيحه الطبيعة الريفية أو الرعوية الصحراوية الممتدة إلى مالا نهاية ، ويتسق هذا الامتداد السرمدي مع استاتيكية النظام الاجتماعي المختلفة ، فكل فرد يولد فيه وقد تيقن أن عليه أن يواصل مهنة أبيه ، وأن يحتل مكانة اجتماعية مشابه لتلك التي تمتع بها ، وقد أدت هذه المعرفة اليقينية إلى درجة عالية من الاستقرار والتماسك الاجتماعي ، وإلى سيطرة مايمكن تسميته بالوعي الجمعي على الوعي الفردي .

أما المرحلة الثانية ، والتي تمتد منذ الحرب العالمية الثانية وحتى اليوم ، فإنها تتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الحضرية أو الحديثة للعالم ، وهي نابعة من تعدد المناخات الثقافية والغياب النسبي للتجانس الثقافي الناجم عن تفتت الواقع الاجتماعي ، وتجزئته وتعددية أنساقه التي غاب عنها تكامل المجتمع التقليدي النسبي ، وبلورت كل شريحة منها استقلاليتها الخاصة ، وانتهت من ساحته إلى غير رجعة آليات الاعتماد الفردي المتبادل ، لتحل مكانها آليات الاعتماد المؤسسي أو الاجتماعي المتبادل . فلم يعد ممكناً الحديث عن نسق اجتماعي واحد ، ولا عن سلم موحد للقيم والمكانات الاجتماعية ، كما كان الحال في المجتمع التقليدي القديم . بل أصبح الأمر متعلقاً بمجموعة معزولة من المجتمعات الصغيرة المتجانسة نسبياً فيما بينها ، ولكن الواعية في الوقت نفسه بحدة الخلافات بينها وبين غيرها من المجتمعات الصغيرة التي تشترك معها في تكوين المجتمع الأكبر : المجتمع الأم . وصورة المجتمع الأم ليست مجرد صورة بلاغية ، ولكنها ذات صلة ما بظهور هذا المجتمع الجديد الذي غابت عنه قبضة الأب وسلطته الموحّدة ، واستبدلها بتلك الأم الحضرية الجديدة : المدينة التي تعي اختلاف أبنائها ، وتسعى إلى إرضائهم جميعاً ، ولا تنجح في الوقت نفسه إلا في استثارة غضبهم معاً ، ومن هنا يحاول الأبناء تأسيس استقلالهم الخاص في صدام مستمر مع بعضهم البعض ، فالأم الخارجة من رحم المجتمع الأبوي لا توفر مجتمعاً أمومياً بديلاً ، وإنما بنويا عامراً بالفوضى .

ومن هنا نجد أن التوتر في هذا المجتمع الجديد قد بلغ درجة الصراع، وأصبح محكوماً بآلياته المحركة، حيث أصبحت قوى الوحدة الاجتماعية ذات فاعلية محدودة ، وسادت قوى الصراع والتمزق، واكتسبت العلاقات الاجتماعية طابعاً تقنينياً بدلاً من طابعها العرفي والإنساني القديم . فلم يعد الفضاء الاجتماعي القديم موجوداً ، ليس فقط لأن المدينة قد أجهزت بتركيبتها الجديدة على الفضاء الجغرافي المفتوح الذي عرفته الطبيعة الريفية أو الصحراوية ، أو أزاحتهما بعيداً عن متناول الحياة اليومية، ولكن أيضاً لأنها بطبيعتها الاجتزائية ، وتحديداتها البيئية والطبقية ، سلبت من الفضاء الاجتماعي القديم خاصيته الموحّدة ، لأن أحياءها لا تسع جميع الأفراد والقوى الاجتماعية ، ولا تعمد إلى تحقيق التقارب بينهم ، وإنما تفرض الحدود ، وتصعّب من فرص التفاعل ، وتجعل كلاً منهم غير قادر على معرفة مكانه ومكانته إلا داخل نطاق الجماعة التي يتحرك فيها ، أو التي يتوق إلى الإنضمام إليها . ومن هنا يصبح الفضاء الاجتماعي مجزءاً ، ومكوناً من مجموعة من الفضاءات المتعددة والمتلاصقة والمعزولة عن بعضها معاً . وتصبح تلك الفضاءات مكاناً للغربة ، بدلاً من الألفة والوئام . وتتسم بقدر كبير من الانغلاق ، الذي يدعو إلى فرص أوسع للحراك الاجتماعي بين تلك

الفضاءات، وهذا مايرهف آليات التنافس بدلاً من روح التعاون، ويزكي سعار شهوة الترقي إلى الشرائح الاجتماعية الأعلى ، ويوهن من الاستقرار، ويضعضع فرص التماسك الاجتماعي. وفي هذا المناخ يسيطر الوعي الفردي ، لا على حساب الوعي الجمعي فحسب، وإنما في حال من الصدام المستمر معه .

وإذا ما انتقلنا من المستوى الاجتماعي إلى المستوي القومي، سنجد أن الاختلاف بين تلك الحالتين من الوجود الاجتماعي ، ومن إدراك الذات المعرفي لنفسها وللعالم من حولها يناظره اختلاف آخر على المستوى العربي وإن تأخر عنه نسبياً من الناحية التاريخية، وهو بشكل عام الاختلاف بين الواقع العربي الواقع تحت السيطرة المباشرة للقوي الاستعمارية والاجنبية ، وبين واقع ما بعد الاستقلال بتناقضاته الاجتماعية والسياسية المختلفة . فقد عرف الواقع الأول ما يمكن تسميته بوضوح الرؤية ، والتوجه إلى خارج الذات التي تعرف أن عدوها موجود خارجها بالدرجة الأولى. ولذا اتسمت تلك الذات القومية بقدر كبير من الوحدة والتماسك في مواجهة عدو خارجي واضح ، بينما خبر الواقع الثاني مجموعة جديدة من التناقضات الاجتماعية والسياسية التي أدت إلى انقسام الذات على نفسها ، فإذا كان ثمة اتحاد في الهدف في معركة التحرر من الاستعمار، فقد تباينت الرؤى، وتعددت الحلول المطروحة لمواجهة قضايا مرحلة ما بعد الاستقلال . بل واحتدم الصراع بين تلك الحلول بشكل خطير. وفي ظل هذا الصراع تبلورت مجموعة أخرى من الخصائص المتصلة بطبيعة العلاقة بين المركز والهوامش على الصعيد القومي العام، وعلى صعيد كل بلد على حدة . فلم تعد مركزية المركز أمراً مسلماً به ومقبولاً دون مواجهة أسئلة التشكيك المدمرة لأسسه وجدواه. وتبدو هذه المسألة بوضوح على الصعيد القومي من خلال مثال دور مصر الثقافي في المرحلة الأولى ، وكيف وافق هذا الدور وتحت تأثيره دورها السياسي في بدايات المرحلة الثانية وحتى هزيمة 1967، ثم كيف تراجع هذا الدور بعدها ، وعانت بسبب هذا التراجع عن مكانها مكانة مصر القومية، وما أعقب ذلك من تدمير منظم للمراكز الثقافية العربية الأساسية في بيروت والقاهرة. وكأن التدمير ينتاب فكرة المركزية ذاتها ، ويفرض بقوته العاتية سيادة الهامشية والتهميش ، وظهور منابر جديدة في الأطراف والهوامش ، وسيادة المناخ الطارد للمثقفين وتشتيتهم في المنافي ، بل وظهور منابر المنافي العربية في أوروبا ، وبزوغ مراكز النفط الثقافية، وغير ذلك من الظواهر المغيِّرة للخريطة الثقافية العربية برمتها .

6 علاقة النص بتراثه وتغير قواعد الإحالة

وإذا ما انتقلنا إلى المجموعة الثانية من المتغيرات والتحولات النصية فإنني أود في البداية وحتى لا يظل حديثنا عن التحولات التي انتابت الخطاب الروائي تجريدياً، أن أقدم للقارئ هنا مجموعتين من الروايات العربية التي تتجلى في أولاهما مختلف تبديات الخطاب الروائي في مرحلة حساسيته الأولى، بينما تقدم ثانيتهما بعض تنويعات الخطاب الروائي الجديد أو الحداثي. وهما مجموعتان تقدمان بعض النماذج من كل مرحلة ، ويمكن اختيار عدد آخر من الروايات لوضعها في كل مجموعة منهما ، دون أن يؤدي هذا إلى تغيير يذكر في مجموعة التحولات النصية أو الموقفية التي نبلورها في هذا القسم من الدراسة وفي القسم النصي الذي يليه . ولابد من الإشارة هنا إلى أنني أعي أن

هناك قدراً كبيراً من التداخل بين المرحلتين أو الحساسيتين الأدبيتين المتمايزتين ، بل وبين مجموعة الخصائص النصية التي يقدمها القسم الأخير من هذه الدراسة، وأن عدداً كبيراً من الروايات يتضمن عناصر منهما كليهما في ساحته ، ولكن المهم هنا هو نوعية العناصر السائدة والتي لها الغلبة في النص، برغم كل التداخلات التي لا مفر منها في عمليات التصنيف النصية .

ففي المجموعة الأولى يمكننا أن نضع روايات (عودة الروح) لتوفيق الحكيم، و(إبراهيم الكاتب) لإبراهيم عبدالقادر المازني و(زقاق المدق) و (الثلاثية) لنجيب محفوظ، وجل روايات محمد عبدالحليم عبدالله ويوسف السباعي وإحسان عبدالقدوس وعبدالحميد السحار وعبدالرحمن الشرقاوي و(قصة حب) و (الحرام) و(العيب) ليوسف إدريس و (الجبل) ورباعية (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي غانم و (الرجل والطريق) و (السائرون نياماً) لسعد مكاوي (الباب المفتوح) للطيفة الزيات في مصر؛ و (الشراع والعاصفة) و (المصابيح الزرق) و (الثلج يأتي من النافذة) لحنا مينه، وروايات عبدالسلام العجيلي و(ستة أيام) لحليم بركات و (المهزومون)، و(شرخ في تاريخ طويل) لهاني الراهب ، و(التحولات) لخيري الذهبي في سوريا؛ و (رجال في الشمس) لغسان كنفاني و(عباد الشمس) لسحر خليفة في فلسطين؛ و(الخندق الغميق) و(الحي اللاتيني) لسهيل إدريس و(الرغيف) و(طواحين بيروت) لتوفيق يوسف عواد و(أنا أحيا) و (الآلهة الممسوخة) لليلى بعلبكي في لبنان؛ و (النخلة والجيران) و (خمسة أصوات) لغائب طعمة فرمان وجل روايات عبدالرحمن مجيد الربيعي وعبدالرزاق المطلبي وعبدالخالق الركابي في العراق ؛ وروايات ليلى العثمان في الكويت ؛ و (دفنا الماضي) و (المعلم علي) و (سبعة أبواب) لعبدالكريم غلاب في المغرب ؛ و (الدجلة في عراجينها) للبشير خريف و(ليلة السنوات العشر) لمحمد صالح الجابري و(واحة بلا ظل) لعمر بن سالم في تونس؛ و (ريح الجنوب) و (نهاية الأمس) و (بان الصبح) لعبدالحميد بن هدوقة في الجزائر ؛ و (مدن الملح) لعبدالرحمن منيف في الجزيرة العربية .

أما المجموعة الثانية فيمكن أن نضع فيها روايات كثيرة منها (الحرافيش) و (حديث الصباح والمساء) و (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، و (الأفيال) و (زينب والعرش) لفتحي غانم، و(رامة والتنين) و (الزمن الآخر) و (مخلوقات الأشواق الطائرة) لإدوار الخراط، و (تصاوير من التراب والماء والشمس) ليحي الطاهر عبدالله ، و (شرق النخيل) و (قالت ضحى) و (خالتي صفية والدير) لبهاء طاهر، و (أيام الإنسان السبعة) و (قدر الغرف المقبضة) لبعدالحكيم قاسم، و(الزيني بركات) و (التجليات) لجمال الغيطاني، و (مالك الحزين) و(وردية ليل) لإبراهيم أصلان ، و(التاجر والنقاش) و (المقهى الزجاجي) لمحمد البساطي، و(زهر الليمون) و(أطفال بلا دموع) لعلاء الديب ، و(تلك الرائحة) و(اللجنة) و(ذات) لصنع الله إبراهيم ، و(أوراق زمردة أيوب) و(وراء الكينونة) لبدر الديب ، و(البلد) لعباس أحمد و(مقام عطية) و(العربة الذهبية لاتصعد إلى السماء) لسلوى بكر في مصر ؛ و(الضحك) و(سلطانة) و(ثلاث وجوه لبغداد) و(الروائيون) و(السؤال) لغالب هلسا في الأردن ؛ و(عودة الطائر إلى البحر) لحليم بركات ، و(فقهاء الظلام) لسليم بركات ، و(جيل القدر) لمطاع صفدي ، و(بيروت 75) لغادة السمان في سوريا ؛ و(السفينة) و(البحث عن وليد مسعود) و(الغرف الأخرى) لجبرا إبراهيم جبرا ، و(المتشائل) و(سرايا بنت الغول) لأميل حبيبي ، و(ما تبقى لكم) و(عائد إلى حيفا) لغسان

كنفاني ، و(عين المرآة) لليانة بدر في فلسطين ؛ و(موسم الهجرة إلى الشمال) و(بندر شاه) للطيب صالح في السودان ؛ و(الوجوه البيضاء) و(رحلة غاندي الصغير) لإلياس خوري ، و(فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم) و(تقنيات البؤس) لرشيد الضعيف ، و(حكاية زهرة) و(مسك الغزال) و(بريد بيروت) لحنان الشيخ في لبنان؛ و(الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي في العراق ؛ و(الآن هنا) لعبدالرحمن منيف في الجزيرة العربية ؛ وثلاثية (سأهبك مدينة أخرى) لأحمد إبراهيم الفقيه ، و(التبر) و(نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني في ليبيا ؛ و(لعبة النسيان) لمحمد برادة و(الجنازة) لأحمد المديني و(الخبز الحافي) و(الشطار) لمحمد شكري و(المباءة) لعز الدين التازي و(بيضة الديك) لمحمد زفزاف في المغرب ؛ و(صورة بدوي ميت) و(جبل العنز) للحبيب السالمي، و(النفير والقيامة) و(الموت والبحر والجرذ) لفرج الحوار ، و(زهرة الصبار) لعلياء التابعي و(مدونة الاعترافات والأسرار) لصلاح الدين بوجاه في تونس و(عرس بغل) و(الحوات والقصر) للطاهر وطار في الجزائر .

ولننتقل الآن إلى المجموعة الثانية من المتغيرات والتحولات المتصلة بعلاقة الكاتب والنصوص الروائية العربية المكتوبة في المرحلتين بتراثهما النصي من ناحية ، وبواقعهما الحضاري من ناحية أخرى ، سنجد أن المرحلة اتسمت في هذا المجال بالنزوع إلى تأسيس مجتمع عصري على أساس النمط الغربي الذي كان مزدهراً وقتها إلى حد كبير، أو على الأقل كانت هذه صورته التي تنعكس على مرايا الذات العربية المتطلعة إلى النهوض ببرنامجها التحديثي الطموح . وأدى هذا على صعيد البنية الأدبية إلى تأسيس النماذج الأولى للقص العربي - باستثناء (حديث عيسى بن هشام) وهو الاستثناء الذي يؤكد القاعدة ولا ينفيها - على غرار نماذج غربية معروفة حتى في بعض الأحيان للقارئ العربي من خلال الترجمة . فلم تسع النماذج الأولى من الرواية أو الأقصوصة إلى إقامة حوار مع النصوص العربية القديمة إذ كان الفكر السلفي آنذاك في حالة من التضعضع فأمكن استبعاده أو بالأحرى القفز عليه. وشعر النص الأدبي في هذه المرحلة باستقلاله عن التراث. ودفعه هذا الاستقلال إلى تكريس حواره مع الأشكال الأدبية الغربية وحدها. وكان أحد أسباب هذا التكريس هو هذا الانفصام الذي عرفته بدايات الرواية العربية بين المثقف « العصري » الذي تعلم على النسق الغربي، والمثقف القديم الذي تلقى تعليمه في مؤسسات التعليم التقليدية ذات الطابع السفلى، فقد كان عدد كبير من رواد الرواية العربية الحديثة من الذين تنقصهم المعرفة الحقيقية بتراثهم الأدبي، أو من الذين وضعوا المعرفة الحديثة المستقاة من المصادر المعرفية الغربية في مركز اهتمامهم، بينما دفعوا المعرفة بتراثهم، وهي معرفة ذات طابع تقليدي، إلى هوامش هذا الاهتمام مهما كانت درجة تعمقهم فيها . فليس المهم هنا المعرفة الكمية في حد ذاتها ، لأن آخر ما أرمي إليه هو اتهام رواد الثقافة العربية الحديثة باهمال التراث أو الجهل به، ولكن المهم هو مكانة هذه المعرفة على سلم تراتيب القيم المعرفية ، ومنزلتها من أولويات الاهتمام . كما أن موقع أغلب كتاب الأجناس الأدبية الحديثة في المعارك المتعددة التي دارت على محور الأستقطاب الحاد بين القديم والجديد يشهد باستدراج المثقف « العصري » إلى فخاخ تهميش معرفته بتراثه .

أما في المرحلة الثانية فقد أصبح الحوار مع النص التراثي ضرورة ملحة بعد إفلاس المشروع الحديث، وأخذت مسألة تأسيس المجتمع العصري تنحو صوب الاهتمام بالخصوصية، وإبراز أوجه الاختلاف في المشروع الحضاري كله. وقد رافق ذلك اكتساب الفكر السلفي قوة إضافية نابعة من الحنكة التي

كسبها في معاركه مع الجديد من ناحية، ومن أزمة المشروع الغربي وتردد الحديث ، في الغرب نفسه، عن انهيار الغرب وإفلاسه . وهو حديث مهما تكن هامشيته في الغرب، فقد وجد آذاناً صاغية لدى المتشككين في جدوى النسخ الحرفي للمشروع الغربي. وبالإضافة إلى هذا كله فقد أصبح تعميق الوعي بالتراث الشفهي منه والمكتوب ضرورة أساسية لأن أشكال الكتابة الأدبية الحديثة وصلت إلى قلب المؤسسة التقليدية ، فأصبح لدينا قصاصون وروائيون ممن تلقوا تعليمهم الأول في الأزهر مثلاً بدءاً من محمد عبدالحليم عبدالله حتى سليمان فياض وعبده جبير . كما أن التركيبة الاجتماعية للكتاب اتجهت نحو الشرائح الاجتماعية الدنيا ، فبعد أن كان معظم الكتاب في المرحلة الأولى من أبناء الطبقات العليا من الأرستوقراطية حتى الشرائح العليا للطبقة الوسطى ، أخذت الرواية العربية تعرف كتاباً انحدروا إليها من الشرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة حتى حضيض القاع الاجتماعي مروراً بأبناء العمال والفلاحين. ولا تنفصل طبيعة الحوار مع النص التراثي عن اشكالية هوية النص الروائي الجديد ، ومدى وعي الكاتب بدوره في واقعه ودور عمله فيه. ومن هنا انطلق النص الروائي الواثق من حدود هذا الدور في رحلة طويلة لتأسيس ما يمكن تسميته بقواعد الاحالة التقليدية، بكل ما يتصل بها من تقاليد ومواضعات أدبية في نصوص المرحلة الأولى ، ثم ارتد على عقبيه في المرحلة الثانية وقد أثقلته أسئلة الشك في كل الرواسي والثوابت، لينقض كل ما رسّخته قواعد الاحالة التقليدية من مواضعات، وليبدد كل ما قدمته من مصادرات .

وقد بدأت تلك التساؤلات في التغلغل في بنية النص الروائي الجديد حتى أصبح من العسير على أسلافه الأقربين التعرف على ملامحه وقد انتابتها التغيرات والتحورات. وسنحاول الآن أن نتلمس ملامح هذا التغير كما انعكسب على مرايا أهم الأجناس الأدبية وأقدرها على التعبير عن الوعي الاجتماعي والفردي معاً وهو الرواية . وسنبدأ هنا بموضوع قواعد الاحالة وعلاقة النص بالواقع، معتمدين في هذا المجال على تفريق رومان ياكبسون الشهير بين البنية الأساسية التي تنهض عليها الكتابة، والبنية الأساسية التي تصوغ أسس الاستعارة . ولكننا نطور فكرة ياكبسون ونخرجها من إطار اللغة والصيغة البلاغية إلى مجال التصنيف والتأريخ الأدبي (40) وحتى نقدم هذا الفرق الأساسي بالنسبة لهذه المسألة بشيئ من الإيجاز نشير إلى أن الكتابة ، ومنها تستقي الكنية وشتى صور المجاز المرسل، تعتمد على وحدة المجال بين شقي هذا الصياغة البلاغية ، فإذا كنينا رجلاً بأبي علي، كانت هذه إشارة إلى علاقة عضوية حسية بينه وبين ابنه علي، أو إذا أشرنا إلى التاج ونحن نعني المملكة، كانت هذه الإشارة تعتمد على استخدام الجزئي للتعبير عن الكلي . ومن هنا فإن الحديث عن العلاقة الكنائية بين النص والواقع ينطوي على افتراض أن النص جزء من الواقع ، أو انعكاس له ، أو تصوير لبعض جوانبه على الورق . وكلما اقتربت الصورة من الأصل كلما زادت قيمتها وعظم تأثيرها . أما الاستعارة ، فإنها على عكس الكناية تعتمد على اختلاف المجال . فإذا قلنا : رنت إلينا ظبية ، ونحن نعني امرأة جميلة ، كان الاختلاف في المجال ضرورياً لإحداث التأثير. ولكما اتسعت الفجوة ، وازدادت حدة الجدل بين المجالين ، وتعددت أوجه الاختلاف ، كلما زادت فاعلية الاستعارة . وعندما نتحدث عن علاقة استعارية بين النص والواقع ، فإننا نشير في هذا المجال إلى علاقة بين مجالين نوعيين مختلفين ، يدرك كل منهما أهمية الاختلاف ، ويبرز استقلالية كل منهما عن الآخر .

ويفترض مشروع التصنيف الأدبي القائم على هذه التفرقة مجموعة من الأفكار الأساسية : أولها، أن الحساسية الأدبية تغيرت مرتين على مد تاريخ الأدب العربي الحديث ؛ وثانيها، أن هذا التغير انتاب كل أشكال الكتابة، لأنه تغير في جوهر الرؤية، ومن هنا فهو عابر للأجناس والأشكال الأدبية ؛ وثالثها، أن جوهر التغير كامن أساساً في مسألة علاقة النص بالواقع ، وقواعد إحالته له ؛ ورابعها، أن الحساسية الأولى أو التقليدية تنهض على أساس علاقة النص الكنائية بالواقع حيث يصور النص نفسه جزءاً من هذا الواقع أو امتداداً لفظيا له ، واستمراراً موقفياً لصورته وتصوراته ؛ وخامسها، أن الحساسية الجديدة أو الحديثة وهي من الحداثة بمفهومها المعروف تنهض على أساس العلاقة الاستعارية بالواقع ، حيث هناك درجة عالية من الانفصال والاستقلال النسبي بين طرفي الاستعارة : النص : الواقع . وكلما ازدادت درجة التباين بينهما ، كلما برزت وتبلورت علمية الجدل المستمر بين العالمين.

7 التحولات النصية وتباين الاستراتيجيات والمنطلقات

وإذا ما أدركنا هذا كان علينا أن ننتقل إلى المجموعة التالية من المتغيرات التي نعقد بينها هنا مجموعة من علاقات التناظر والتوازي ، وهي التحولات الفنية التي تتعلق بطبيعة الاستراتيجيات النصية، أو ما أدعوه بالمحتوى الدلالي للشكل ودوافع الأدوات الفنية التي يستخدمها الكاتب في نصه الروائي . ونميز في هذا المجال بين ما نسميه بالكتابة الروائية التقليدية ، وما ندعوه بالكتابة الروائية الحديثة ، أو ما يسميه أصدقاؤنا المغاربة بالخطاب الروائي الحداثي، لنخلص من عملية التقابل التفصيلية بين مجموعتة أساسية من العناصر الروائية إلى وجود تغير أساسي في قواعد الاحالة بين هذين النوعين من الكتابة .

فمن حيث المنطلق :

كانت هناك درجة من الوثوقية النابعة من تبني انجازات العلوم الطبيعية في التعامل مع الظواهر الإنسانية ، ولذلك كان ثمة نزوع واضح إلى افتراض أن الكاتب والقارئ على السواء يتعاملان مع حقائق مطلقة وليست نسبية . وكانت هناك مجموعة من الرواسي الاجتماعية والقيمية الصلبة التي يمكن الإطمئنان إلى تسليم الأغلبية بها، والتي تساعد على التنبوء الذي تتخلق به مجموعة من التوقعات التي لا سبيل إلى الشك في مصداقيتها .

فأصبح استشراف أبعاد العملية الإدراكية والسلوك القصدي يحتلان مكانة رئيسية في تناول الظاهرة الإنسانية التي لا يمكن أن نفصل فيها بين الذات والموضوع والصرامة اللذين تعرفهما العلوم الطبيعية. ومن اختفى كلية أي تصور لوجود حقائق مطلقة ، وسادت النسبية بلا منازع ، وبرزت قضايا المنظور ووجهة النظر ، واحتلت مسألة تعدد الأصوات مقدمة الجدل النقدي والفكري على السواء ، وتفجرت كل الرواسي القديمة، وأخذت الاحتمالية تتسرب إلى كل شيئ ، وتطرح على الكاتب والقارئ معاً لا نهائيتها القائمة على تعدد الاحتمالات . ومن هنا استحال التنبوء بالنتائج بأي قدر من الاطمئنان ، واختفى الإجماع الضمني القديم .

كان القص الواقعي التقليدي يعتبر نفسه معادلاً للحياة أو محاولة لإعادة إنتاجها على الورق ، وينطلق من مصادرة أساسية مفادها أن كل ما عداه غير قادر على مضاهاة الواقع بتلك القدرة

الحاذقة. ومن هنا كانت المباراة الروائية هي مباراة في دقة المحاكاة، وسباق من أجل اقتناص القارئ في شبكة الوهم القصصي والدخول به في تضاريس خرائطه الأليفة ، لأن القانون المسيطر عليها هو قانون الواقع نفسه .

فأصبح هذا القص التقليدي مجرد مجموعة من المواضعات الأدبية التي لا يمكن أن ندعي أن لها أهمية أكثر من تلك التي نجدها في شتى صور القص المختلفة . فقد تبددت تلك الأهمية مع تبدد خرافة مضاهاة الواقع الخارجي نفسها ، ومع تزايد الوعي بنصية النصي ووقائعية الواقعي . وتحولت خرائط النص الأليفة إلى متاهات مدوخة، ما أن يدلف إليها القارئ حتى تفقد بوصلته قدرتها على التوجه ، ويقع تحت رحمة منطق جديد كلية تتحور ملامحه كل لحظة ، حتى يوشك أن يكون معادياً للثبات والاستقرار .

كان القص التقليدي يفترض وجود درجة من التماثل في منطلقات الرؤية والتفسير بين الكاتب والقارئ، لأنهما معاً أبناء هذا الفضاء الشامل الموحِّد والموحَّد. ولأن صلابة القيم الإجتماعية وتماسك الرؤية الجمعية التي يتفقان عليها معاً تخلق قدراً من الثقة في إمكانية التواصل والتوصيل .

فافترض القص الحديث تعدد منطلقات الرؤية والتفسير ، ومن هنا انفتح النص على مجموعة كبيرة من الاحتمالات التأويلية التي تصل في كثير من الأحيان إلى حد التناقض. بل إنها تتخذ من هذا التناقض مفتاحاً لشفرتها الدلالية المعقدة، بالصورة التي تصبح معها تلك المتاهة التأويلية وجهاً من وجوه المتاهات الأخرى الطامحة إلى أن تكون معادلاً أدبياً لحالة التفتت والتشظي التي تستشري في أرجاء الوطن العربي ، بل وعلى مستوى الفرد العربي ذاته .

ومن حيث البنية الروائية :

كانت البنية الروائية تعتمد على واحدية المنظور وواحدية الصوت ، وواحدية وجهة النظر التي تروى منها الأحداث . وكانت تلك الواحدية هي المنق الذي تنهض عليه عملية التماسك الداخلي للنص الروائي، وهي المصدر الذي تتولد منه تأويلات النص المحدودة. ذلك لأن مثل هذه الواحدية تخلق حبكة روائية لا تتسم بالاحكام فحسب ، ولكنها تتصف بالبساطة كذلك ، ويقوم منطق تماسكها على الترابط السببي والتداعيات المنطقية ، والتوقعات التي لا تخيب ، ولا تخلف ظن القارئ في أغلب الأحيان ، وقد ساعد على ذلك أن مفهوم تلك البنية الروائية للزمن كان أفقياً يتدفق من الماضي إلى الحاضر وصوب المستقبل .

فأصبحت تلك البنية تعتمد بشكل أساسي على تعددية المنظور والصوت ، وتريق بعض أجزائها الشك على الأجزاء الأخرى ، مرهفة بذلك من حدة المتاهة المعرفية . وقد أدى بالتالي إلى تغير مفهوم الحبكة كلية ، بل وإلى الإطاحة به كلية في بعض الأحيان . وحلت مكانها مجموعة من البدائل التي تعتمد على تفجير المتجاورات لخلق علاقات جديدة تجعل التنافر وسيلة من وسائل خلق التماسك الداخلي للنص . وأصبح الزمن فيها رأسياً لا يعترف بالتسلسل التاريخي التقليدي ، وإنما يلجأ إلى تذويب الزمن عبر المراوحات بين الأزمنة والحركة بينها بحرية قصوى .

كانت الروابط التي تخلق التماسك الداخلي لنص الروائي تنهض على منطق التتابع السببي، والتسلسل المنطقي للأحداث ، وهو المنطق الذي جعل الحبكة سيدة البنية الروائية، حتى أوشكت الرواية التقليدية أن تكون نصاً مغلقاً بتعبير امبيرتو إيكو لايحتمل مثله في ذلك مثل الرواية

البوليسية سوى تأويل أو تفسير واحد .41
فلم تعد الأحداث مترابطة بالشكل التقليدي ، ولم تعد التداعيات قائمة على المنطق السببي، وإنما استنت لها منطقاً مغايراً ينهض على الجدل ، وعلى ترجيع الأصداء بصورة واهنة وغير مباشرة ، وعلى الحوار بين الخصائص الكيفية المتضادة . واعتمدت روابط التماسك الداخلي على خلق ذاكرة النص الداخلية ، وعلى التتابع الكيفي الذي يعتمد أساساً على المنطق الجدلي في خلق علاقة وطيدة بين الجزئيات والشخصيات والمواقف التي تبدو لأول وهلة وكأن لا علاقة حقيقية بينها.
كان الموضوع الروائي يحتل مكان الصدارة ، وكانت استراتيجيات القص تستخدم وكأنها أدوات لا دلالة لها ولا غاية سوى تطوير الحبكة ، واقتناص القارئ في شبكة اللهاث وراء الأحداث لمتابعة ما يدور فيها ، لدرجة أن تلك البنية الروائية كانت تساعد القراء ، أو بالأحرى تشجعهم ، على القفز على التفاصيل واللغة وكل أدوات الكتابة ، لمعرفة تطور الأحداث ، ولمتابعة خيوطها ، فقد كان سحر الحكاية وبراعة التشويق هما العنصران الرئيسيان في جذب اهتمام القارئ .
فتراجع الموضوع من الواجهة ، وبدأت استراتيجيات القص في محاولاتها للكشف عن حدة وعي النص بذاتيته تتقدم إلى الواجهة ، ليحتل محتوى الأداة مكاناً بارداً في صياغة العالم القصصي، وتراجعت مكانة الحبكة القصصية ، وأصبح من هم النص الروائي أن يلفت نظر القارئ إلى الدلالات التي تنطوي عليها مختلف الأدوات والاستراتيجيات النصية التي يستخدمها . وأدى هذا إلى نوع من التداخل والتمازج بين مستويات القص المختلفة من واقعي وأسطوري وخيالي ورمزي وتاريخي وغيرها. مما غير من طبيعة التلقي ومن آليات التشويق ذاتها . فقد أصبح تفتت السرد، وتفكك الحبكة وتدخلات الروائي القصدية في سياق السرد ، من العوامل المثيرة لتفكير القارئ والباعثة على اهتمامه .
كان الشكل الفني يتسم بالثبات، فقد رأينا نجيب محفوظ يكتب العديد من الروايات في قالب روائي واحد ، قبل أن يتحول منه إلى قالب آخر، يواصل كتابة عدة روايات فيه وهكذا، بل وكانت الاستقصاءات المحفوظية في هذا المضمار هي السبيل المعبد الذي اندفعت فيه - إلى لا غاية - العديد من المحاولات الروائية في تلك المرحلة ، في محاولة لإعادة انتاجه بصورة جعلت ثبات الشكل قرين استقرار الرؤية، وساعدت على وجود درجة من الانفصام بين الشكل والمحتوى .
فاتسم الشكل بقدر كبير من الحركية ، إذ يتغير أكثر من مرة من رواية إلى أخرى ، بل وتحول داخل الرواية الواحدة ، واتسمت الرواية الجدية بدينامية الشكل وحركيته ، وبالثراء التجريبي في هذا المجال، مما جعل حركية الشكل ، وتحوله المستمر، وجهاً من وجوه حركية الرؤية وتعدد منظوراتها، وتعددت الطرق التي يتجلى في هذا الثراء بتعدد الروائيين أنفسهم ، وأصبح واجب الروائي حيال نفسه، وحيال فنه ، أن يغامر في أصقاع التجريب المجهولة باستمرار ، وأن يعثر على الصياغات القادرة على التعبير عن سيولة الرؤية لأن العلاقة بين الشكل والمحتوى اتسمت بقدر من الجدلية .
كان الشكل الروائي يحتل مكان المواضعات المتعارف عليها ، ويتسم بنوع من القداسة التي تفترض معرفة مسبقة بتقنياته وخوافيه ، وكان الموضوع الروائي نفسه يتسم بالعمومية ، وبالتركيز على القطاعات العريضة والرئيسية من المجتمع، والتي تحتل مكانة بارزة لافي الواقع فحسب، وإنما في اهتمام الحركة الثقافية، بل وأحياناً السياسية العامة كذلك. وكان للشكل قدر من النقاء الخالص الذي

يمنع الكاتب من إقحام أية خطابات أخرى عليه .
فأصبح الشكل نفسه موضوعاً للبحث داخل النص الروائي الذي يزداد انشغاله بروائيته، كلما ازدادت أزمة هويته الداخلية بروزاً إلى السطح ، ولم تعد الرواية قاصرة على التيارات أو الشرائح الاجتماعية الرئيسية، وإنما جنحت إلى الاهتمام بالمناطق الهامشية في التجربة الإنسانية وفي الواقع الاجتماعي معاً. وفقد الشكل نقاءه، وغزت ساحته مجموعة متعددة من الخطابات المستقاة من تقاليد نصية مغايرة من الخطاب الصوفي حتى الخطاب التاريخي والسياسي والوثائقي بل وحتى الخطاب السياسي والاحصائي بل والنقدي التفكيكي الذي يتعلق بالبنية الروائية ذاتها.

ومن حيث الفضاء الروائي :

كان الفضاء الروائي في النص التقليدي قادراً على احتواء العناصر المختلفة دون الوعي بمدى تناقضاتها الداخلية، أو الميل إلى تجنب إبراز تلك التناقضات لحساب بلورة عوامل التناغم والتضافر، إذ كان المكان واقعياً في تجسداته التي تجعل الإنسان المسيطر على كل شيء لا يعبأ به كثيراً، ولا يلتفت لأي من قدراته الفاعلة في حياته، لأنه لم يكن يرى في المكان سوى الإطار الذي يدور فيه الحدث .

فأصبح الفضاء الروائي في النص الحديث ساحة للصراع الدائم بين الرؤى والأصوات المتصارعة . أصبح فضاءاً مشحوناً بالتوتر ، مزدحماً بالحواجز والحدود ، معتبراً السدود إحدى قسماته الرئيسية . ومن هنا دخلت العلاقة بين الشخصية والمكان مرحلة جديدة ، أصبح فيها المكان شرطاً للوجود ذاته ، وعاملاً من العوامل المشاركة في بلورة رؤى الشخصية وتحديد استجاباتها .

كان هناك نوع من الوحدة المكانية ، ومن سيطرة الإنسان على الجغرافيا ، أي أن الإنسان كان سيد المكان ، لأنه ممتلئ بالشعور بأنه سيد مصيره ، وبالثقة في فهمه للعالم وسيطرته العقلية ، إن لم تكن المادية عليه . ومن هنا وجدنا المكان يرجع أصداء مشاعر الشخصيات ومواقفها ، فلا أقل من أن تكفهر الطبيعة نفسها إذا ما غضب ، وتهب نسماتها الرخية على الجميع إذا ما شعر بالرضا .

فأصبح هناك نوع من التشتت المكاني ، وفقدان السيطرة والاتجاه . ومن هنا كان ثمة ولع واضح بالمتاهة ، وبسيطرة المكان على الإنسان ، وبفقدان القدرة على الفهم ، مما يزيد من غربة الإنسان عن الفضاء الذي يعيش فيه ، بل ويعيشه ويعانيه . ومن هنا كان من الطبيعي أن يتسم تناول المكان بقدر من الحيادية ، في عالم لا يعبأ بالإنسان ، ولا يتسجيب لسيطرته عليه ، وأن يتسم المكان بسمات أسطورية أو خيالية تجعل له وجوداً مستقلاً يحاور وجود الشخصيات ، ويخضعها أحياناً لنفوذه .

ومن حيث الشخصية الروائية :

كانت حرية الشخصية في التعبير عن نفسها محدودة ، وكان اعتمادها على صوت المؤلف العالم بكل شيئ المسيطر بقبضته الأبوية الصارمة على مختلف مكونات الموقف كلياً. وكان من الطبيعي أن يتوحد صوت المؤلف بصوت كل شخصياته فيما يدعوه باختين بالرواية الأحادية الصوت أو المنولوجية. لأن التباين بين الشخصيات كان ضئيلاً أو معدوماً ، وكانت السيادة لتلك الشخصيات ذات الطبيعة الواحدة المتقاربة وغير الإشكالية .

فأصبح صوت الشخصية أبرز من صوت المؤلف الذي أخذ في التواري التدريجي في الخلفية ، وفقد

الكثير من وثوقيته وسيطرته الصارمة على العالم ، بل وتسربت نغمة الاحتمالية والارتياب إلى تناوله للموقف الروائي فجعله مفتوحاً للشك ، وهو يصف الشخصيات أو يتناول خصائصها وسلوكها ودوافع تصرفاتها . ولم يعد من المقبول أن يتوحد صوت المؤلف بصوت إحدى شخصياته ، ناهيك عن جميع شخصياته . وسادت تعددية الأصوات وبرزت أهمية الحوار المستمر بينها وبين خطاباتها ولغاتها المتعددة ، واختفت الشخصيات التقليدية كلية لتفسح المجال للشخصيات الإشكالية .

كانت الفجوة بين المعلومات المتاحة للقارئ عن الوقائع القصصية ومكونات العالم الروائي ، وبين ماهو متاح للشخصية الروائية عن نفس هذين الموضوعين هي التي تعطي القارئ نشوة الاستمتاع بالتفوق المعرفي المؤقت في الرواية التقليدية ، وهي التي تتطلب خضوع الشخصيات لسيطرة المؤلف الكلية عليها .

فسعت استراتيجيات القص الحديثة إلى الإجهاز على هذا التفوق المعرفي الساذج ، وإدخال القارئ في متاهات المعضلات الإنسانية التي تعاني منها الشخصيات ، لا بغية التوحد معها من منطلق التفوق أو حتى التعاطف أو التماثل ، كما كان الحال في الرواية التقليدية ، وإنما من منطلق الاكتشاف الذي يتطلب درجة واضحة من درجات الانفصال عن الموقف الروائي .

كانت الشخصية تتسم بالاتساق ، وفي كثير من الأحيان بالنمطية ، لأن الشخصية الروائية كانت تطمح كالرواية ذاتها إلى محاكاة الواقع الخارجي ، وهذه المحاكاة تتطلب قدراً كبيراً من التنميط الذي يمكن القارئ من التعرف فيها على النمط الإنساني السائد في ذلك الواقع ، ومن العصام حتى الانتهازي ، ومن الوطني حتى الخائن . وكانت الأدوار التي تجسدها تلك الشخصيات تطمح إلى أن تكون التجسيد الأمثل لها كما هو الحال مثلاً في السيد أحمد عبدالجواد الذي أصبح نمطاً على شخصية الأب ذاتها ، وعلى جبروتها المطلق ، وعلى مرحلة كاملة من الوجود الاجتماعي .

ففقدت الشخصية هذا الثبات وتلك النمطية في عالم لم يعد الإنسان قادراً فيه على السيطرة على الواقع الخارجي ، بل أصبح عاجزاً عن فهم إشكالياته المعقدة . وأصبحت الشخصية الروائية ممعنة في التفرد والإشكالية بعد أن طرحت من أفقها أية مزاعم في تمثيل أي شيئ عداها ، بل إن قدرتها على طرح ذاتها على الورق اتسمت هي الأخرى بقدر كبير من الخلط والاضطراب ، حيث أصبحت ساحة للتناقضات التي لا تبحث عن حل بقدر ما تسعى إلى إبراز عوامل التناقض الثاوية فيها .

كانت الشخصية جزءاً من البنية المركزية للحبكة ، ومن هنا كان مفهوم البطولة على مستوياته المختلفة من مستوى البنية الروائية التي تتطلب أن يكون للنص الروائي أبطاله وشخصياته الثانوية وحتى المستوى القيمي الذي يجعل البطولة مصدراً سياسياً للإلهام الروائي من الأبطال التاريخيين وحتى أبطال الأساطير . وكانت مركزية الشخصية للحبكة تستدعي تسمية الشخصيات والتعريف بكل ملامحها الاجتماعية والنفسية والثقافية ، فنحن في عالم يسود فيه الوضوح ويسطير عليه الفضاء المفتوح .

فأصبحت الشخصيات الرئيسية في النص الروائي من أكثر الشرائح هامشية على مستوى الواقع الاجتماعي وعلى مستوى الرؤية على السواء . ولم يعد للنص بطلاً بأي مفهوم من المفاهيم، وإنما أصبحت به شبكة من العلاقات المعقدة التي تجعل لكل الشخصيات نفس القدر من الأهمية . وفقدت كثيرمن الشخصيات أسماءها وملامحها الاجتماعية أو النفسية المميزة ، ولفها الغموض الذي يسود

الفضاءات المعلقة والعتمات .
ومن حيث اللغة الروائية :
كانت الجملة الروائية نثرية ، بالمعنى الشامل في هذا المجال ، والذي يتطلب تعريجاً متمهلاً أمام مكونات اللغة النثرية وخصائصها ، وكانت النثرية جزءاً من الرؤية اللغوية ذاتها بمعنى أن اللغة الروائية لا تتجاوز إطار المتداول والمسموح به . وتتجنب المناطق الخلافية من الناحيتين السياقية والدلالية على السواء، ساعية إلى خلق إيقاعات هادئة تجعل اللغة وعاءاً للمعنى ، دون أن تخضع هذا المعنى نفسه لتشكلات هذا الوعاء.
فجنحت اللغة إلى الاقتراب من آفاق الشعر بالمعنى العميق ، لا الايقاعي للشعر . وسعت إلى تفجير البنية اللغوية من الناحيتين السياقية والدلالية معاً . ولم تتردد في اجتراح المحرمات ، أو انتهاك المقدسات، والتعبير عن كل ماكان مسكوتاً عنه من قبل. ذلك لأن الشعر يفضح مؤامرات النثر الصامتة ، ويكشف عن كل جوانب القصور اللغوي الذي يتستر وراء القصور المعنوي والقيمي والدلالي .
كانت لغة القص أقرب إلى السرد التقريري المرتبط بسيطرة الكاتب المركزية على عالم النص. وكان الإيقاع اللغوي سلساً وتقليدياً ، مهما كان احتدام المشاعر، أو تفجر المواقف الروائية ، وكان الخلاف حول المستويات اللغوية إذا ماطرح يأخذ شكل المناظرة بين استخدام الفصحى أو اللجوء إلى العامية .
فتخلت اللغة عن تقريريتها ، واختفى السرد ليحل محله القص بكل استراتيجياته الحديثة. واستعار هذا القص الحديث مفردات الخطابات الأخرى من الخطاب التاريخي التراثي، وحتى الخطاب الصوفي، وتعددت اللغات والإيقاعات داخل النص الواحد مع تعدد الرؤى وتنوع الأصوات ، ولم يعد الخلاف بين العامية والفصحى مطروحاً، لأنهما وجدا أكثر من صيغة للتعايش والتفاعل داخل النص الروائي، بالصورة التي تغيرت معها كلية جماليات الأسلوب ، وأصبح من الممكن التعبير جمالياً عن القبح .
من هذ كله نكتشف أن قواعد الاحالة الاستعارية هي التي اقتربت بالنص الروائي من عالم الأدب الحقيقي ، وهو عالم له قوانينه الخاصة النابعة من استقلاله النسبي عن العالم الواقعي. وهذا أمر بالغ الأهمية ، لأننا إذا أدركنا أن الأدب الجديد يقيم علاقته بالواقع على أساس معرفي مغاير لذلك الذي أقام الأدب التقليدي علاقته به عليه، فإن ذلك يتطلب منا قراءة هذه الأعمال الأدبية الجديدة ، سواء منها الأعمال الروائية أو القصصية أو حتى الشعرية ، بطريقة مغايرة كلية لطريقة التلقي التقليدية الكسولة، التي كانت تفترض نوعاً من المضاهاة والتوحد بين الخبرتين الأدبية والواقعية. فبدون إدراك هذا الفارق الرئيسي تخفى علينا أهم إضافات هذا الأدب، وبالتالي تحتجب عنا أعمق مستويات المعنى وأثرى طبقاته . لأن عملية إنتاج المعنى في النص الجديد تعتمد على حدة الجدل بين مكونات النص ومكونات الواقع الحضاري الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي يدخل في علاقة حوارية خصيبة معه . ولهذا كله كان من الضروري إدراك أن تغير الخبرة الحياتية والحضارية قد أدى إلى تغير جذري في شكل تبدياتها الأدبية عامة والروائية منها بشكل خاص .*

هوامش وإشارات :

1 أعرف أن بعض هذه الاستقصاءات النظرية قد ظهرت في فترة باكرة عن العقد الذي أنسبها إليه ، فمن المعروف أن كتاب لوكاتش المهم عن (نظرية الرواية) قد كتب في العقد الثاني من هذا القرن ، وأن أوجدن وريتشاردز مؤسسا مدرسة كيمبريدج قد نشرا أعمالهما المهمة في العشرينات ، ولكن المقصود هنا هو العقد الذي ارتفع فيه تأثير النقاد المذكورين إلى سمت الفاعلية الواسعة في هذا المجال . وأخذت فيه كتاباتهم في لفت نظر الواقع الأدبي إلى إضافاتها المهمة .

2 في كتابه Roland Barthes, Critical Essays (Evanston, North Western University Press, 1972).

3 ديفيد ديتشس ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم ، (بيروت دار صادر ، 1967) ، ص 41 . وهذا الكتاب هو ترجمة لـ David Daiches, Critical Approaches to Literature London , Longman, 1956).

4 لمزيد من التفاصل عن تطور استقصاءات منظري الأدب في هذا المجال يمكن مراجعة Allan H. Gilbert, Literary Criticism: Plato to Dryden (Detroit, Wayne State University Press, 1962) and Gay Wilson and Harry Clark, Literary Criticism: Pope to Croce (Detroit, Wayne State University Press, 1962).

5 راجع الفصل الأول في كتاب بنديتو كروتشه ، علم الجمال ، ترجمة نزيه الحكيم ، (دمشق ، المطبعة الهاشمية ، 1963) ، ص 5- 18 .

6 يحمل كتاب برنار في الواقع عنوان (علم وظائف الأعضاء أو الفسيولوجي التجريبي) ، ولكن ترجمته العربية الشهيرة التي صدرت في الأربعينات اختارت مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، ترجمة يوسف مراد وحمدالله سلطان ، (القاهرة ، المطبعة الأميرية ببولاق ، 1944) عنوانا لها . الذي ظهر لأول مرة عام

7 كتاب دي سوسور هذا هو Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique generał الذي ظهر لأو مرة عام 1916، وقد ظهرت ترجمته الانجليزية متأخرة جداً تحت عنوان Course in general Linguistics من ترجمة Roy Harris عام 1983 عن (London, Duckworth, 1983).

8 راجع كتابهما الشهير C.K. Ogden and I. A. Richards, The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon thought and of the Science of Symbolism (London, Longman, 1923).

9 راجع الكتاب المذكور في الهامش السابق ، ص 24 - 47 والطبعة التي استخدمها من الكتاب هي طبعة Harvest Book الصادرة عن (New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1965)

10 المرجع السابق ، ص 55 .

11 من أبرز تلاميذ ريتشاردز ونقاد مدرسة كيمبريدج وليام امبسون Empson وف ر ليفيز F. R. Leavis وزوجته ك س ليفيز Q C Leavis .

21 راجع John Crowe Ransom, The World's Body (New York, Charles Scribner's Sons, 1938)

13 B.M. Ejxenbaum, " The Theory of the formal Method ", in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorkse (eds), Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views, (Cambridge Mass, the MIT Press, 1971), p. 5.

14 المرجع السابق نفس الصفحة .

15 لمزيد من التعرف على واقع النقد الروسي في هذه الفترة راجع دراسة ايخنباوم ، المرجع السابق ، ص 5 - 37 وراجع أيضاً Victor Erlich, Russian Formalism: History - Doctrine, (New Haven, Yale University Press, 1981), p. 51 - 86

16 Roman Jakobson, " Recent Russian Poetry, Sketch 1", Prague, 1921, p.11 استشهد به ايخنباوم في المرجع السابق ، ص 8 .

17 ظهرت الترجمة العربية لهذا المقال المهم في العدد الثاني من مجلة (ألف : مجلة البلاغة المقارنة) التي تصدر عن قسم الأدب الانجليزي والمقارن بالجامعة الامريكية بالقاهرة ، بعنوان : فيكتور شكلوفيسكي ، الفن باعتباره تكنيكا ، ترجمة وتقديم عباس التونسي ومراجعة حسن البنا ، (ألف : مجلة البلاغة المقارنة) ، العدد الثاني ، ربيع 1982، ص 70 - 89 .

18 Victor Erlich, Russian Formalism: History - Doctrine,. (New Haven, Yale University Press, 1981), p. 76.

19 فيكتور شكلوفيسكي ، الفن باعتباره تكنيكا ، مجلة ألف ، عدد ٢ ، 1982 ، ص 78 .

20 المرجع السابق ، ص ٨٣ .

21 راجع Victor Shklovskij, Art as Device, والمقتطف مأخوذ من المرجع السابق ذكره في هامش 12 ، ص 17 .

22 النص مأخوذ من الطبعة الروسية من هذا الكتاب Victor Shklovsky, Tret'ja fabrika (The Third Factory), (Moscow, 1962), p. 96 المرجع المشار إليه سابقاً ، ص 120 .

23 فيكتور إيرلتش ، المرج المشار إليه ، ص 122 ، و 124 .

24 راجع دراسة إيرليتش له في المرجع السابق ، ص 118 - 129 .

25 راجع كتابه المهم Goerg Luckacs, The Theory of the Novel, trans. A Bostock, (London, Merlin Press, 1971).

26 راجع نظريته عن الرغبة المثلثة وتجلياتها الروائية المختلفة في كتابه (الكذب الرومانس والحقيقة الروائية) Rene Girard, Mensonge romantique et verite romanesque, (Paris, Grasset, 1961) والذي ظهرت ترجمته الانجليزية بعنوان Rene Girard, Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure, trans. Yvonne Freccero (Baltmore, The Johns Hopkins University Press, 1965)

27 راجع كتابها (أصول الرواية) Marthe Robert, Origins of the Novel, (Bloomington, Indiana University Press, 1980).

28 راجع كتابه عن (من أجل علم اجتماع للرواية) Lucien Goldmann, Pour une sociologic du roman, (Paris, Editions Gallimard, 1964) الذي ظهرت ترجمته الانجليزية بعنوان Lucien Goldmann, Towards a Sociology of the Novel, (نحو علم اجتماع للرواية)

trans. Alan Sheridan (London Tavistock Publications, 1975).

29 M. M. Bakhtin, The Dialogic Imagination: Four Essays, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, (Autin, University of Texas Press, 1981), p. 3.

30 راجع Wallance Martin, Recent Theories of Narrative, (Ithaca & London, Cornell University Press, 1986).

31 المرجع السابق ص ، 18.

32 المرجع السابق ، ص ٤٤ . والمقتطف مأخوذ أصلاً من كتاب والتر ريد (التاريخ المثالي للرواية) Walter L. Reed, An Exemplary History of the Novel: The Quixotic Versus the Picaresque (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p. 24

33 راجع ، والاس مارتن ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص 28.

34 المرجع السابق ، ص 19.

35 ميخائيل باختين ، (الخيال الحواري) ، ص 4.

36 كما فعلت الدكتورة لطيفة الزيات مع مجموعة محمد البساطي (منحنى النهر) حينما تناولت عدداً من قصصها باعتبارها رواية قصيرة ، راجع مقالها « محمد البساطي ورواية قصيرة » المنشور بمجلة (الهلال) ، عدد سبتمبر 1992، ص 188 - 194.

37 ميخائيل باختين ، (الخيال الحواري) ، ص 11.

38 المرجع السابق ، ص 12 .

39 M. Bakhtin, " Discourse Typology in Prose ", in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorske (eds), Readings in russian Poetics: Formalist and Structuralist Views, (Cambridge Mass, the MIT Press, 1971), p. 291

40 لمراجعة تفاصيل هذا المشروع النظري الذي سبق لنا الكتابة عنه أكثر من مرة راجع دراستنا : «جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافي » ، مجلة (فصول) القاهرية المجلد السادس ، العدد الرابع ، يوليه / سبتمبر 1986، وكذلك كتابنا ، القصة العربية والحداثة : دراسة في آليات تغير الحساسية الأدبية ، بغداد ، دار الشئون الثقافية ، 1990.

41 لمعرفة تفاصيل الاختلاف بين النص المفتوح والنص المغلق راجع كتاب الناقد وعالم الإشاريات الإيطالي أمبيرتو إيكو (دور القارئ : استقصاءات في إشارية النصوص) Umberto Eco, The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts, (London, Hutchinson, 1979).

سعيد يقطين

النص، المعرفة، المجتمع

" إن الكلام على الكلام صعب ... لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين مايكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه . ويلتبس بعضه ببعضه " التوحيدي - الامتاع والمؤانسة ج 2 . ص131

0. تقديم :

1.0 لماذا نتساءل الآن، وحتى قبل الآن، عن وضع النقد الأدبي العربي ؟ ماهي نوعية الأسئلة التي تفرض علينا نفسها بإلحاح ؟ وماهي إمكانات معالجتها من خلال رؤية جديدة تسهم في تعميق وعينا النقدي، وتطوير أشكال ممارستنا النقدية ؟ هذه هي الأسئلة التي سنجعلها مدار هذا البحث . وسنحاول الإجابة عنها باعتماد وجهة نظرنا الخاصة، ولا نلزم أحداً بقبولها أو رفضها . ولكننا ندعو، أساساً إلى التأمل والتفكير فيها بدون تحيز أو تشنج، لأن هدفنا المركزي ينطلق من الدعوة إلى ممارسة " الحوار " وليس إلى " السجال " إذ بوساطة الحوار يمكن أن نمارس الحق في الاختلاف بهدف التطوير والتطور، أما في السجال، فلا يعدو الأمر أن يكون سوى مراوحة المكان، والرضى بالذات وتحصينها ضدّ الآخر.

2.0 يستدعي الحديث عن النقد العربي الحديث والمعاصر تدقيق زاوية النظر التي ننظر من خلالها إليه، كما يستدعي البحث عن رؤية نقدية جديدة إنجاز قراءة نقدية علمية للرؤيات النقدية " القديمة"، ومعاينة حدودها وتقييمها تقييما يراعي خصوصيتها وسياقها من جهة، كما يستدعي من جهة ثانية تعيين الآفاق التي نرمي إلى الوصول إليها أو استشرافها . فكيف يتم تعيين الآفاق ؟

بصدد السؤال الأول نبادي إلى التأكيد، أن الزاوية التي اخترنا لرؤية النقد الأ دبي العربي " معرفية"، أو لنقل ابستيمولوجية، تتعلق أساساً بالوضع الإعتباري لهذا النقد من جهة :

1 . علاقته بالنص الأ دبي (الموضوع)

2. علاقته بالمرجعية النقدية (الخلفية المعرفية)

ونحن ننظر إليه من هذه الزاوية المعرفية، نبغي التساؤل عن " كفايته "، أو " قدرته " الذاتية التي تمكنه من قبول تخفيف التراكم والتحول النوعي الذي يدفع في اتجاه تبلور أسئلة آفاقه، واستشرافها من خلال :

1 . انتاج معرفة جديدة (الانجاز)

2 . الفعل الثقافي في النص والمجتمع (الفعل) .

تتضافر هذه العناصر مجتمعة، وتمكننا من تشخيص الرؤية النقدية الحالية بدءاً من العلاقة التي تقيمها مع " موضوع " دراستها (النص) إلى (المجتمع) مروراً بـ (المعرفة) التي تشتغل بها وتشغلها في تعاملها مع النص، وماينتج عن ذلك من معرفة جديدة قابلة للتراكم والتحول .

3,0إن مختلف الأسئلة التي تطرح، ومايمكن أن يتولد عنها من أسئلة تتقاطب مجتمعة حول حاضر النقد وآفاقه . وعلى رؤية جديدة ونقدية هي الكفيلة فعلاً بتجلية مختلف التصورات، وكشف مختلف أبعادها وآلياتها . وبهدف تجسيد مختلف هذه الأسئلة والقضايا، نتبع المحاور التالية :

1 . النقد العربي والخلفية المعرفية الغربية

2 . النص العربي في مرآة النقد العربي الجديد

3 . العوائق والآفاق : من أجل رؤية نقدية تفاعلية

نعالج مختلف هذه المحاور، من وجهة نظر خاصة تقوم على مختلف للتفاعل، ونحاول مناقشتها من خلال إبراز مختلف أوجه التفاعل المنجز، بغية استجلاء الشكل التفاعلي المناسب الذي يمكننا من تجديد رؤيتنا النقدية ووعينا الفكري، وممارستنا الإبداعية، ويدفع في اتجاه بلورة نوع من المطابقة العلمية والإجتماعية .

1 – النقد العربي والخلفية المعرفية الغربية

1.0 نتناول في هذا المحور الأول مسارين مختلفين . يتعلق الأول بالمسار الذي عرفه النقد العربي

منذ العصر الذي عرف بعصر النهضة، وبالخصوص من جهة تفاعله مع النقد الغربي، أو النظريات الغربية . وفي المسار الثاني نريد التعرف على التطور الذي عرفته النظريات الأ دبية الغربية منذ بداية هذا القرن إلى الآن، وذلك بهدف ملامسة أوجه التفاعل من جهة، وأوجه التطور من جهة ثانية، مع التركيز على نحو خاص على المسار الأول العربي لأنه هو الذي يهمنا بالأساس، باعتباره موضوعاً للتقييم والتقويم والاستشراف .

1.1 المسار المنقطع

0.1.1 مع التحولات التاريخية والإجتماعية التي عرفها المجتمع العربي منذ عصر النهضة، وجد العرب أنفسهم مباشرة أمام " معرفة الآخر " التي خطت خطوات بعيدة جداً في تحليل الإنسان والتاريخ والمجتمع ومختلف الفعاليات التي نتجت عن علاقات الإنسان مع العالم . وكان على المثقف العربي أن يتفاعل مع هذه " المعرفة " الغريبة عن محيطه وسياقه الثقافيين من خلال :

1 . الإطلاع عليها في منابعها عبر التعرف على لغاتها أو الدراسة في معاهدها (البعثات الثقافية).

2 . اعتماد الترجمة أو تلخيص بعض تجلياتها، ونقلها إلى العربية .

3 . الإستفادة من هذه المعرفة الغربية في تطبيقاتها على الثقافة العربية (أعمال المستشرقين) .

ومهما كانت المواقف من هذه المعرفة، وفي مختلف المنعطفات التاريخية، فإن امتداداتها تظهر بجلاء في الفكر العربي الحديث بأشكال وصور متعددة ومختلفة ويمكن تقديم ثلاثة إبدالات 1 (Patadigmes) في فكرنا النقدي منذ ذلك الحين إلى الآن لتتاح لنا إمكانية معاينة أشكال تلقينا للفكر النقدي الغربي، وطرائق تفاعلنا معه، ومدى إنتاجية ذلك في اجتراح معرفة نقدية ذات رؤية غربية جديدة تساير تحولات النص العربي من جهة، وتواكب متغيرات المجتمع العربي من جهة ثانية.

هذه الإبدالات الثلاثة التي تختزل من خلالها مسار النقد العربي هي :

1 . الدراسة التاريخية للأدب (المرحلة اللانسونية)

2 . دراسة المضامين وأبعادها الايديولوجية (الواقعية)

3 . التركيز علي الشكل (البنيوية)

نحاول الوقوف عند كل مرحلة لتبين الإبدال الذي هيمن فيها وعلاقته بالخلفية المعرفية الغربية وطبيعته ومصيره ودوره في تشكيل الوعي والرؤية النقدية العربية .

1.1.1 ظهر الإبدال الأول على أنقاض النقد الذي خيم خلال فترة طويلة، والذي ظل عبارة عن شروحات وتعليقات لغوية على النص الأدبي . ابتدأ هذا الإبدال مع الإحتكاك المباشر بالرداع الغربي والتنظيرات الغربية للأدب . هيمنت المرحلة التي ظهر فيها هذا الابداع طويلاً، وامتدت تقريباً من بدايات هذا القرن إلى أوسطه وتكمن خصوصيته في رؤية الأدب من زاوية تطوره التاريخي (جورجي زيدان – أحمد أمين – الزيات – شوقي ضيف ..). أو من خلال التركيز على عصر أدبي معين مثل العصر الجاهلي، أو فترة ملوك الطوائف .. (طه حسين – إحسان عباس – حسين عطوان – الكفراوي ..) أو على ظاهرة متحددة (أحمد الحوفي – عباس الجراري ..)، أو على كاتب أو شاعر معين (عباس محمود العقاد – محمد نجيب البهبيتي – عائشة عبدالرحمن ..) ومايجمع بين

هذه الدراسات النقدية في اختلاف تجلياتها المنهجية، وخلفياتها المعرفية هو انطلاقها من التركيز على المحيط الإجتماعي والظروف الخارجية المؤثرة في الأدبي، والمحددة لمختلف إتجاهاته وتياراته، والتي تظهر بأشكال متعددة سواء في المواقف والرؤيات المعرفية أو الفنية، وسواء تعلق الأمر بالكاتب أو الظاهرة التي يمثلها أو بالعصر الذي ينتمي إليه .

تتجلى المرجعية أو الخلفية المعرفية التي يستند إليها هذا الإبدال، في الإطار النقدي الذي تبلور في أوربا، وفرنسا خاصة، في القرن الماضي مع مايعرف بـ " النقد العلمي " ونجد التنظيرات الأولى لهذه الخلفية في أعمال طه حسين وبالأخص " في الأدب الجاهلي " 2، حيث نجده يتعرض لمختلف اتجاهاته مع تين وبرونتيير، وسانت بيغ، كما نجد امتدادات تنظيرية لذلك مع محمد مندور3 وتبعاً لهذه الخلفية المعرفية، نجد هيمنة، رغم الاختلافات، في الدراسات المشار إليها أعلاه، لمصطلحات مثل : العصر، البيئة، الظروف، الظواهر، القضايا، الفنون،.،، وماشاكل هذه من المصطلحات التي نجد جذوراً لها في الخلفية الغربية نفسها، ولكن مع اختلافات يمكن تبينها من خلال دراسات مقارنة .

2,1,1 لكن مع أواخر الأربعينات، وبداية الخمسينات، بدأ يتشكل إبدال جديد ينهض على أساس رؤية مغايرة لدور النقد، وطبيعة الأدب . إنه يسعى إلى تجاوز البحث في المؤثرات الخارجية للنص بغية فهمه وتفسيره وتصنيفه وإبراز قيمته الفنية أو الجمالية، وذلك بتركيزه على مايعبر عنه النص، وما يحمله من قيم معرفية وأيديولوجية بالأساس، ووظيفتها في عملية التغيير الإجتماعي. يبرز ذلك في كون المفهوم المركزي الذي ستتولد عنه مختلف المفاهيم والمصطلحات النقدية المصاحبة في هذا الإبداع الجديد هو مفهوم " الالتزام " وتتصل به مصطلحات من قبيل : الواقع الواقعية - التعبير الثوري - الايديولوجيا - الوعي - جدلية " الشكل والمضمون " وحتى الخلفية النظرية المنطلق منها ستختلف بالضرورة عن سابقتها، إذ ستحضر بشكل خاص مرجعية جديدة تستند بالأساس إلى أعمال ماركس وانجلز ولينين وتروتسكي وبليخانوف، وأرنست فيشر، وجارودي، ولوكاش في مرحلة أولى ، وفي مرحلة ثانية ستهيمن أعمال لوسيان غولدمان وبيير ماشيري وألتوسير، وتسود مصطلحات مثل : " الرؤية للعالم، والبطل الاشكالي، والإنتاج الأدبي، والمماثلة بين البنية الفوقية والتحتية ".

نجد صدى لهذه الخلفية الجديدة في كتابات رئيف خوري ومحمود أمين العالم، وعبدالعظيم أنيس، وبوعلي ياسين ونبيل سليمان، في المرحلة الأولى، ومع البنية التكوينية، نجد آثار ذلك في أعمال الطاهر لبيب ومحمد برادة ومحمد بنيس، وحميد الحميداني وسعيد علوش ...

ركز النقد العربي اهتمامه في هذه الحقبة على مضمون العمل الأدبي، وعلى قيمته الايديولوجية، وصارت التصنيفات التي على أساسها يقسم المجتمع وطبقاته وفئاته أساس تمييز النصوص ومؤلفيها، وكانت البنيوية التكوينية محاولة لتجاوز التصور الميكانيكي لجدل الشكل والمضمون، ورأي فيها النقاد ضالتهم، وخصوصاً في أواخر السبعينات . لكن روح الابدال الثاني ظلت مهيمنة، فكانت هذه الأعمال تنويعاً على هذا الابدال، حتى بدأ يظهر الابدال الثالث في هذا المسار في أواخر السبعينات وبداية الثمانينات .

3.1.1 جاء الابدال الأخير رد فعل على صرامة الثاني، وعلى صراع مع أطروحاته الاختزالية . إنه يركز بالأساس على " الشكل " أو على النص في ذاته بغض النظر عن خلفياته التاريخية الخارجية التي هيمنت على الابدال الأول، وبدون اعتبار لوظيفته الاجتماعية أو انتماء كاتبه . وصارت مقولة " النص ولا شيء غير النص " الابدال الأساس الذي ستتركز عليه الممارسة النقدية في هذه الحقبة .
ويتمثل ذلك في هيمنة مرجعية جديدة، ترتهن بصورة خاصة، إلى أعمال رولان بارت وتودوروف وجاكبسون وجنيت وغريماس وشولز وكالر،، وتحضر من خلال هذا الابدال مصطلحات جديدة مثل : الخطاب والنص، والبنية، والوحدة، والعوامل والوظائف والراوي،، وبدأت في الآونة الأخيرة تظهر تنويعات جديدة عن هذا الابدال تتجلى في الحديث عن : مابعد البنيوية، والتلقي، والتأويل، والسياق، والكاتب،، وما شاكل هذا من المصطلحات التي بدأت تهيمن في الدراسة الأدبية الغربية .
ونجد ذلك في أعمال موريس أبوناصر ونبيلة ابراهيم ويمنى العيد وسيزا قاسم، ومايقدم في مجلة " فصول " المصرية، و " علامات " السعودية ، وفي الأعمال المغربية الجديدة،، وماتزال هذه الحقبة مفتوحة على الابدال نفسه ومختلف تنويعاته التي بدأت تتبلور خصوصاً في الأبحاث الألمانية مع مجاليات التلقي، والأنجلو - ساكسونية مع تيارات مثل مابعد الحداثة، وضد النظرية، وتعدد الأنظمة والتداوليات الجديدة ...

4,2,1 هذا هو المسار الذي نختزل من خلاله الابدالات النقدية العربية في علاقاتها بالنظريات الأدبية الغربية، ويهمنا الآن أن نطرح بصدده بعض الملاحظات النقدية الأولية، على أن نعود إلى تقديم أخريات أكثر عمقاً في المحورين الثاني والثالث .
وصفنا هذا المسار النقدي العربي بـ " الانقطاع "، وهذه أولى الملاحظات التي يمكن تسجيلها . ويبرز ذلك في كون هذه الصيرورة النقدية تتعدد ابدالاتها بتعدد المنعطفات الكبرى والتحولات التاريخية التي عرفها المجتمع العربي وعند كل منعطف جديد يجد الفكر الأ دبي العربي نفسه في حاجة إلى خلفية معرفية غربية جديدة تمكنه من العدة النظرية المناسبة، الشيء الذي يعني أن هذه الابدالات لا تتحقق على أساس تطور طبيعي وداخلي للاتجاهات النقدية الغربية، ولا نتلقاها نحن ونتفاعل معها إلا بعد أن تكون قد استنفذت في محيطها الثقافي الذي ظهرت فيه، وبدأ يتم تجاوزها . ونعاين ذلك من خلال التفاوت الزمني بين تبلور هذا الابدال في الغرب وهجرته إلينا : فالابدال الأول انتهى في الغرب في القرن التاسع عشر، والثاني لم يتم انتقاله إلينا إلا بعد أن ظهر الابدال الثالث في النظريات الغربية، ويمكن قول الشيء نفسه عن البنيوية، فهي لم تعرف في ثقافتنا إلا بعد أن أنجزت مهامها في التعامل مع النص، وبدأت تلوح مشاريع عديدة " مابعد بنيوية " .
إن لـ " الانقطاع " بين الابدالات النقدية، ولـ " التفاوت الزمني " بين ظهور هذه الابدالات في الغرب وفي ثقافتنا دوراً جوهرياً في طبع أشكال تفاعلنا مع النظريات الغربية بسمات خاصة لا تسمح للتفاعل أن يكون مجدياً وفعالاً وإيجابياً، على نحو ما سنبين .
كما أن هذه الانقطاع يقوم على " إلغاء " الابدال السابق عبر القطيعة معه بشكل حذري لامجال فيه للتراجع للإفادة أو التطوير . ويلعب هذا الإلغاء دوراً سلبياً في جعل معرفتنا النقدية لا تقوم على

أساس التحول الطبيعي من ... إلى ، ولكن القفز الفوقي من .. إلى . وهناك بون شاسع بين الفعلين . ومرد هذه العملية، في تقديري يعود أصلاً إلى كون تفاعلاتنا مع النظريات الأدبية الغربية، ومع النص والمجتمع يقوم على أسس خاريجية وليس بناء على تحولات داخلية يمليها واقع المتغيرات النصية والإجتماعية الغربية . إن المسار النقدي الغربي ظل، هو الذي يوجه النقد الأدبي العربي، و" يفرض " عليه في كل مرحلة ابدالاته الخاصة، ولما كانت هذه " الابدالات " تأتينا في مرحلة متأخرة، كنا مضطرين إلى مواصلة متابعة الابدالات الجديدة أو المتجددة في إيقاع متواتر خارجي عنا .

لا أريد أن يفهم من هذا التحليل أني أدعو إلى مناصرة القائلين بلا جدوى الاستفادة من النظريات الغربية، وتحت أية دعوى كيفما كانت، لسبب بسيط هو أني أعتبر " المعرفة " إنسانية، ولايمكن إلا أن ننشدها أينما كانت، وحينما وجدت، ومهما كلف ذلك من ثمن ... لكن ما أركز عليه من خلال هذا التحليل هو أن المشكل ليس هو أن نتفاعل مع الغرب أو لا نتفاعل، ولكن المشكل الجوهري الذي أنطلق منه هو كيف نحقق تفاعلاً إيجابياً مع المعرفة الغربية بصورة تجعلنا قادرين على الإفادة منها والإبداع من خلالها، بشكل يجعلنا نساهم في المعرفة الإنسانية . هذا هو القصد، وهذا التحليل يصب في هذا المنبع، ويدفع في اتجاه خلق روافد جديدة للإبداع والتجاوز .

2,1 . المسار المتحول :

1.2.1 إذا كانت المعرفة النظرية التي نستند إليها في عملنا النقدي تأتينا عن طريق " التلقي " فهي في الغرب وليدة عملية " إنتاج " وبين التلقي والإنتاج مسافة بعيدة وإذا كان المسار النقدي العربي يطبعه الإنقطاع، فهو في الغرب نتاج " تحوّل "، لأن مختلف الإبدالات في تواترها التاريخي وتداولها تنبني على صيرورة من التطور الذاتي الطبيعي القائم على التراكم الكمي والنوعي .

تختلف قراءاتنا وتقييماتنا لهذا المسار منذ بدايات هذا القرن إلى الآن وكل قراءة لها مقاصدها ومراميها وغايتها الخاصة . لاحظت من خلال متابعاتي الشخصية لهذه النظريات والمواقف التي اتخذت منها، أنها جميعاً تسير في اتجاهين مختلفين :

1 قراءة منظرين وباحثين قدموا مساهمات جلى في هذا المسار، وهم في محاولاتهم تقييم هذا المسار، لايعملون على إلغاء هذا المسار، ولكنهم يقدمون صوراً ومقترحات استشرافية من خلال الاطار النظري الذي يشتغلون به ويمكن تقديم نموذجين متقاطبين لهذه القراءة مع ياوس 4 وامبرتو ايكو 5.

1 قراءة مفكرين من خارج هذا المسار النقدي، وهي تشكك في قيمته، وتدعو إلى ابدالات أخرى . وغالباً ما كانت تتم هذه القراءات على هامش منجزات هذا المسار، وظلت تظهر بين الفينة والأخرى وإلى الآن، ونمثل لذلك بكتابات غارودي 6 وهنري لوفيفر7، وبعض الكتابات التي تظهر في الدوريات .

من خلال التباين بين هاتين القراءتين أجد نفسي أقرب إلى أصحاب القراءة الأولى، وإذا أقترح قراءة

لهذا المسار، فليس ذلك بهدف رسم آفاق هذه النظريات الغربية، فليس تلك مهمتي، ولكني أقصد من وراء ذلك :

1 مناقشة أشكال تفاعلنا مع هذه النظريات، والعوائق المتحكمة فيها والتي حالت دون الاستفادة منها .

2 التوصل إلى اقرار السبيل الذي علينا أن ننتهجه بهدف تحقيق الاستفادة القصوى من " روح " تلك النظريات، وليس من تجلياتها أو نتائجها .

3 استخلاص مايمكن القيام به لاقتراح رؤية نقدية غربية جديدة تنبني على أشكال جديدة من "التفاعل الإيجابي " الذي يساهم في تطوير وعينا ومعرفتنا بالنص والمجتمع، وتغيير مجرى " مسار " نا، بجعله ينتقل من الانقطاع إلى التحول . تلك هي الغايات، فما هي طبيعة هذا المسار المتحول، وماهي العوامل التي جعلت ابدالاته تقوم على التحول لا الانقطاع ؟؟ ..

2.2.1. كانت بدايات هذا المسار مع الشكلانيين الروس الذي مارسوا القطيعة مع النقد التقليدي المهيمن في القرن التاسع عشر وبوعي نظري متقدم، نادوا بضرورة ميلاد علم جديد يدرس الأدب . كان هذا العلم عندهم هو " البويطيقا الجديدة " ولاحظوا أن على العلم أن يحدد له موضوعاً، ولم يكن هذا الموضوع غير " الأدبية "8 ولانجاز دراسة علمية يجب الاقتصار على دراسة الموضوع من داخله هذا هو الابدال الجديد الذي عرفته الدراسة الأدبية منذ بداية هذا القرن، ولكن الظروف العامة لم تسمح بظهور هذا الابدال وهيمنته إلا في باريس الستينات حيث يكتسح هذا الابدال الساحة الثقافية والفكرية تحت اسم " البنيوية " .

بموازاة مع الحركة الشكلانية الروسية بدأت تتبلور نظريات جديدة اتخذت الأدب لها مادة للبحث والتحليل وفرضت نفسها بإلحاح على الساحة المعرفية إلى أن يتم تراجعها في الستينات أمام ريادة الحركة البنيوية . تتمثل هذه النظريات في أعمال علماء ومفكرين في ضروب مختلفة من العلوم الإنسانية مثل علم الجمال (جورج لوكاش - هربرت ماركوني - أعضاء جماعة فرانكفورت .) وعلم الاجتماع (لوسيان غولدمان - لينهارت - بيير ماشيري) وعلم النفس التحليلي والفينومينولوجيا (شارل مورون - غاستون باشلار - جان بول سارتر ..) .

3.2.1. كل هذه الاتجاهات نجحت بأشكال متعددة في ملء الساحة النقدية من الثلاثينات إلى الخمسينات، وفي هذا الوقت كانت أعمال جاكبسون رائد حركة الشكلانيين الروس تنتقل من موسكو إلى نيويورك مروراً بكوبنهاغن وباريس وبراغ .

وكانت فترة الستينات في فرنسا هي المناسبة لازدهار الابدل الذي دشنه الشكلانيون الروس الذي ترجمت أعمالهم إلى مختلف اللغات الغربية، وكان للتطور الهائل الذي حققته اللسانيات دوره الكبير في سيطرة هذا الابدال وصراعه مع النظريات السابقة . وابتدأت البنيوية تجد لها مواطن خارج فرنسا في بلجيكا وهولندا وكندا وأمريكا .. وعلى أساس هذا الابدال بدأت تظهر الاختصاصات الجديدة التي تراعي في تشكلها المبادىء البنيوية العامة التي أرسى دعائمها الشكلانيون واشتغل بها اللسانيون وصارت تتوزع الأدب أو الأدبية اختصاصات عامة تبحث فيها من زوايا متعددة مثل :

تحليل الخطاب ونظريات التلفظ والعلوم الأدبية العامة مثل البويطيقا والسيميوطيقا والأسلوبية والبلاغة الجديدة . والعلوم الخاصة التي بدأت تتولد عن العلوم العامة مثل السرديات والشعريات وسيميوطيقا الشعر والسرد والدراما، ونظريات فرعية مثل نظرية العوامل ونظرية الموجهات ونظرية التبئيرات ... في كل هذه الانجازات كان التطور يتحقق عمودياً واقعياً في مختلف التجليات النصية (قديمة - حديثة)، وفي مختلف الأنواع والأجناس والأنماط . وتضافرت في المنحى نفسه أعمال جماعات وحلقات تتفاعل فيما بينها، وتتبادل التأثير والتأثر وظهرت مجلات ودوريات متخصصة صار للعديد منها إشعاع دولي مثل Poetique - Poetiss- Seiotica .

تحققت فعاليات هذا الابدال في ظرف وجيز، وبوتيرة متسارعة وعرفت شمولاً واتساعاً لم يعرفه أي ابدال سابق . كان القاسم المشترك الذي يجمع المشتغلين هو الأساس الذي قامت عليه البنيوية : تحليل النص تحليلاً علمياً من الداخل،مع استبعاد تام لمختلف العناصر والأطراف الأخرى التي يتشكل منها.

4.2.1. . منذ أواخر السبعينات، بدأ الحديث عن البنيوية كابدال يفتر باطراد . وبدا وكأن هذا المشروع قد انتهى إلى الطريق المسدود 1 . ذلك لأن مختلف القضايا المتصلة بالنص من حيث بنياته الصرفية والتركيبية والنحوية والدلالية قد تم استخراجها، كما أن النص من حيث طبيعته (نظرية الأجناس) . وتطوره (تاريخ الأدب) قد حققت التعرف على العديد من جوانبه، وفي مختلف العصور .. فكان أن بدأت تلوح قضايا جديدة تتعلق بالنص، وضرورة تجاوز الحدود التي تم التوقف عندها. وكان ذلك من خلال ترهين (actwlisation) العديد من الدراسات التي اهتمت بالجوانب الخارج نصية مثل البويطيقا التاريخية مع باحثين وخاصة في مقولته بصدد التفاعل النصي ومثل جمالية التلقي التي تهتم بالقارىء (مدرسة كونستانس)، وبدأت تظهر الإتجاهات مابعد البنيوية مثل التداولية والتفكيكية والتشييدية ولسانيات النص،،،

وتحقق ذلك بتطور اللسانيات التوليدية (شومسكي) والوظيفة، والسوسيو - لسانيات (هاليداي) ونظريات تحليل الخطاب وعلم النفس المعرفي (ت. فان ديك) ونظريات النص (بيتوفي)، والهرمينوطيقا، ونظريات التأويل ...

مع هذه التطورات الجديدة تم استحضار المقولات المغيبة في المرحلة البنيوية مثل الكاتب، والتناس، والقارىء، والسياق، والمجتمع، والوظائف النصية، والتأويل وصرنا أمام " ابدال " جديد سمته الأساسية هي " مابعد البنيوية " وبصدد هذا الابدال الجديد آراء واختلافات . ففي حين نجد المعارضين للبنيوية، وخاصة في أمريكا،يعتبرون مايجري الآن ابدالاً جديداً يرى آخرون، وخاصة في فرنسا أننا أمام تطويرات، أو توسيعات لمشروع استنفذ كل مهامه .. وكيفما كانت الحال، فالسجال لم يتوقف، والعديد من البنيويين القدامى " يوسعون " الآن موضوعاتهم، ويشتغلون بقضايا جديدة كالنص والسياق والتأويل 9.

5.2.1. من خلال هذه الصيرورة نلاحظ أننا فعلاً أمام مسار متحول .

فمـــن النص إلـــى التناص

ومـــن	الخطاب	إلـــى	السياق
ومـــن	الراوي	إلـــى	القارىء ..
ومـــن	البنية	إلـــى	الوظيفة ..

نجد أنفسنا أمام حقب علمية مختلفة، قوامها التحول الطبيعي من الموضوع القابل للتحليل هنا والآن، مع تغييب وتهميش ما لايمكن تحليله، إلى الانتقالي إلى استحضار المغيب والمهمش إذا ماتوفرت الشروط الملائمة للبحث فيه وتحليله . هذه هي الصيرورة التي قطعتها اللسانيات باعتبارها العلم النموذج، وهذا اما تؤكده نظريات العلم. فاذا كانت المرحلة البنيوية قد طبعها الوصف : وصف البنيات وصفاً علمياً، فإن مابعد البنيوية ماكان من الممكن الانتقال إليها لممارسة التفسير أو التأويل، لو لم ينجز الوصف على أتم وجه، وبالصورة التي تحقف فيها المطابقة العلمية 10.

هكذا أقرأ هذا المسار، وأرى أن النزوع العلمي والوعي الابستيمولوجي من أهم العوامل التي حددته، وحكمت صيرورته، هذا الوعي نجده ماثلاً بجلاء عند كل المشتغلين بمشاريع نظرية جديدة في الدراسة الأدبية، وكل الرواد بحسب اختصاصاتهم وعلومهم الخاصة نجد لديهم تشديدات صريحة على تحديد الخلفية الابستيمولوجية لأعمالهم (غريماس - ايكو - ياوس - ازر ..) . ولاننسى في هذا الإطار الوعي العلمي الذي كان لدى الشكلانيين الروس منذ البداية .

وتبعاً لهذه الصيرورة، فإن هذا المسار في تحوله يحقق تراكمات كمية ونوعية، كما أنه قابل لتجديد نفسه بشكل دائم ومستمر، إلى درجة أننا نجد بعض الدارسين بدل أن يتحدث عما بعد البنيوية يتحدث عن " جديد النقد الجديد " 11.

نتبين من خلال هذا العرض أننا أمام مسارين مختلفين اختلافاً جوهرياً . فإذا كانت المعرفة النظرية الغربية تتحول بناء على آليات ذاتية تحكم صيرورتها، نجد المعرفة النظرية العربية ليست سوى صدى لنظرية تنتج خارج مجالها الحضاري والفكري . وعندما نقول صدى نكون ننطلق من إيمان مطلق بـ " التفاعل " الثقافي وضرورته بالنسبة إلى ثقافتنا ونقدنا الأدبي، لكننا نسم هذا التفاعل، بعجزه عن امتلاك وعي معرفي علمي (ابستيمولوجي) يؤهله ليتحول من كونه " صدى " أو تلقياً سلبياً إلى اعتباره " فعلاً " أو " إنتاجاً " له قدرة على تحقيق تفاعل إيجابي وبناء ومنتج، وهذا ما سنحاول التعمق به بعد النظر إلى كيفية تعامل نقدنا العربي الجديد مع " النص " العربي .

2. النص العربي في مرآة النقد العربي الجديد

0.2. نقصد بـ " النص العربي " كل ما أنتجه العربي بغض النظر عن الزمن أو الجنس . ذلك لأن أية ممارسة نقدية جديدة لا تكتسب مشروعيتها إلا إذا أعادت النظر في كل إبداع، سواء كان قديماً أو حديثاً أو معاصراً . وهي في إعادتها النظر الى الآداب القديمة، تنظر إليها بأدواتها الجديدة لتبرز كفايتها الإجرائية والعلمية (لنتذكر كيف كان " راسين " موئل السجال بين النقد التقليدي والبنيوي مع بارت) . وإلى جانب اهتمامها بالآداب القديمة تنصب الممارسة نفسها على الآداب الجديدة باعتبارها

متصلة بها اتصالاً وثيقاً (الشكلانيون الروس والحركة المستقبلية، والبنيوية والرواية الجديدة). هذا التعميم لمفهوم النص العربي يسمح لنا بمعاينة مدى نجاح النقد العربي الجديد (1.1.2) في اقتراح قراءة جديدة للتراث العربي القديم، كما يتيح لنا إمكانية ملامسته لخصوصية الإبداع العربي الجديد في كافة تجلياته، وهو يستفيد من المعرفة النظرية الغربية في تجديد أسئلة القراءة وأدوات البحث والتحليل . للقيام بذلك لابد لنا أولاً من رصد تحولات النص العربي الحديث، وثانياً وضع اليد على أهم القضايا المتعلقة بالنص العربي القديم، لنتمكن ثالثاً من الوقوف عند كيفية رؤية هذا النقد لذاك الإبداع في مرآته الخاصة .

1.1.2 عرف الإبداع العربي منذ عصر النهضة إلى الآن تحولات كبرى، نجح من خلالها في مواكبة أهم التحولات والمنطلقات التي عرفها المجتمع العربي كما أنه استطاع أن يجدد وسائله التعبيرية ومحتوياته باطراد . فمنذ حركة البعث والشعر العربي يعمل جاهداً على تطوير بنياته التعبيرية، سواء على صعيد المادة أو المحتوى إلى أواخر الأربعينات حيث يتحقق التطور النوعي مع ظهور مايعرف بـ " الشعر الحر " ومنذ ذلك الحين وهو يتطور إلى أواخر الستينات حيث ظل الشكل التعبيري الرائد . يظهر ذلك في كونه نجح في تجاوز ارتباطه بعاصمة ثقافية معينة (مصر - العراق - بيروت ..)، حيث تعددت التجارب في مختلف البلاد العربية، وتنوعت الإتجاهات وتعددت المشارب ورغم الخفوت الذي عرفته الحركة الشعرية منذ أواخر السبعينات ماتزال تظهر بين الفنية والأخرى تجارب لا تنقصها سوى المواكبة النقدية الكفيلة بإبراز طبيعتها وخصوصيتها . ما قلناه عن الشعر ينسحب بشكل عام على القصة القصيرة والمسرحية، وإن كان للرواية العربية وضع آخر .

إن الرواية العربية ظلت إلى غاية الستينات تعيش مرحلة البحث عن موقع لها في الساحة الأدبية العربية، ولكنها منذ ذلك الحين إلى الآن حققت تراكمات مهمة على صعيد كل الأقطار العربية، وعلى صعيد كل روائي على حدة . لقد تنوعت التجارب، وظهرت إتجاهات وتيارات غامرت بشكل كبير جداً في تقديم تجارب فذة ومتميزة ومتنوعة . وساهم هذا في جعل الرواية العربية تحتل مكانة أساسية في الإبداع العربي المعاصر . لقد غامرت الرواية في اقتحام موضوعات سياسية (تجربة السجن) واجتماعية (الجنس - التفاوت بين الشرق و الغرب، البادية والمدينة)، كما غامرت على صعيد الشكل مغامرة بلا حدود، حتى صارت كل رواية تمثل عالماً تجريبياً خاصاً .. وماتزال الرواية العربية تغتني باستمرار من خلال استلهامها التراث السردي القديم، الشعبي منه والعالم، واستفادتها من التجارب الروائية الغربية ...

يتطور الإبداع العربي الجديد، رغم التفاوت، باستمرار وباطراد وتظهر بين الفينة والأخرى أسماء جديدة، وتجارب متميزة . فكيف تعامل معها النقد الجديد ؟ لنلق نظرة عامة عن النص القديم لتشكيل ملامح عامة عن النص العربي قبل الجواب عن هذا السؤال ! .

2.1.2 لا أحد يجادل في عطاءات الحضارة العربية الإسلامية، ولا أحد يناقش فيما قدمه النص العربي القديم للإنسانية جمعاء . إن الإبداع العربي غني وخصب . تنوعت إسهاماته في مجالات الشعر والنثر، وفي مختلف العصور حتى تلك التي تمر عليها كتب تاريخ الأدب سريعاً لأنها " عصور

انحطاط " (؟) قدم لنا العرب تجارب مهمة في مجالات التعبير عن الواقع وعن المتخيل . وتنوعت اهتماماتهم وتعقدت تعقد الحياة العربية الغنية بالأحداث والتطورات، وتشكلت عن هذه الإبداعات صور متعددة ساهم فيها العرب المحدثون أنفسهم والمستشرقون، فكيف معها النقد الجديد بأسئلته الجديدة ؟ وأطروحاته ومفاهيمه الجديدة ؟، وإلى أي حد نجح في " تجديد " رؤيتنا إلى التاريخ العربي والنص العربي القديم ؟

2.2 لعل أول ملاحظة تفرض نفسها علينا بإلحاح ونحن نحاول رصد كيفيات تعامل النقد العربي الجديد (الذي تفاعل مع النظريات الغربية الجديدة) مع النص العربي، هي أنه مايزال في بداياته رغم مضي أزيد من عقد من الزمان على ظهوره . وعلاوة على ذلك فهو يعرف نوعاً من التفاوت بين الأقطار والجامعات العربية في الإقبال عليه والتعامل معه، وإلى جانب هذين البعدين المتجددين نجده مايزال عبارة عن عمل أفراد تشبعوا بالفكر الغربي، أو اطلعوا على ترجمات لأهم أعماله النظرية النقدية العربية .
هذه الوضعية جعلت النقد العربي الجديد يعرف نوعاً من التقلص، كما أنه مايزال في أحسن الأحوال يقوم على السجال مع مختلف الإتجاهات النقدية التقليدية، ولم يراكم بعد البنيات الأساسية التي يمكن أن تسهم في تشكيله وبلورته، ورغم ظهور بعض المجلات مثل فصول وعلامات ومجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية والفكر العربي المعاصر، وبعض المجلات المتخصصة، فهي ماتزال عاجزة عن فرض قيم نقدية جديدة .
هذه السمات مجتمعة تجعل تعامل النقد العربي الجديد مع النص العربي قديمه وجديده محدوداً وقاصراً . ويتجلى هذا القصور وتلك المحدودية على نحو خاص في تحليل الشعر الجديد . فرغم كون هذا الشعر أحدث بنيات تعبيرية جديدة على مستوى الإيقاع والصور، ومع ذلك فلا نكاد نجد دراسات نقدية جديدة كفيلة باجتراح نظريات جديدة على هذا المستوى، وتقوم بأبحاث تجريبية قمينة بتحقيق غايات بعيدة على صعيد الكشف والاختيار . ولما كان وضع تحليل الرواية أفضل من نقد الشعر، فإن ما نلاحظه مهيمناً بشكل خاص هو تحليل نصوص مفردة . ولقد أتاح هذا الإقتصار فعلاً إمكانية استخراج بنيات خاصة لها طابع من الشمول والكلية . لكن الدراسات التركيبية والتطورية ماتزال منعدمة، ونفس الشيء يمكن قوله عن بعض الجوانب الخاصة في الرواية مثل " اللغة " و " الأسلوب " والصورة والخيال ... فهي ماتزال غير متناولة وغير معالجة بالقدر الكافي .
ولما كان أغلب المشتغلين بالنقد العربي الجديد يدرسون في الجامعات العربية، كانت هناك صعوبات كثيرة أمام " المتلقي " مع أبحاثهم وأنها تبدو خاصة جداً، سواء من حيث مصطلحاتها وإجراءاتها .. وفي غياب دراسات وسيطة ذات طابع تربوي، كما بدأ يتراكم الآن في الأبحاث الغربية، ظلت هذه الصعوبات مطروحة وعلى الباحث أن يتخذ موقفاً صارماً لمواجهتها . كما أن غياب التنسيق بين الجامعات، وبين هؤلاء النقاد الجدد جعل كل واحد منهم يشتغل عن معرفة مايشتغل به غيره .. وهذا الوضع أدى إلى غياب الحوار بين هذه الفعاليات، وجعل الاشتغال على النصوص العربية قديمها وحديثها لا يرتهن إلى استراتيجية محددة تقوم على أساس قواعد مشتركة ومهام معينة يضعها كل مشتغل نصب عينيه . وكان من نتائج هذا العمل، أن بعض النصوص، أو بعض أنواعها تم التركيز

عليه على حساب أخريات من جهة، أو أن الاشتغال تم على نصوص متباعدة ومختلفة، الشيء الذي يجعل إمكانية الحوار أو النقاش شبه منعدمة، وشبه مستحيلة .
وعندما أشرنا أعلاه إلى كون " تحليل النصوص المفردة هو المهيمن، فإن ذلك مشروط بمرحلة البدايات، لكن هذه التطبيقات رغم أهميتها وضرورتها تظل شديدة الصلة بمرحلة أولية في البحث، كما أن نتائجها تظل محدودة عندما لا تكون هذه التطبيقات مؤسسة على استراتيجية وموصولة بتطبيقات أخرى موازية تصب في منحى متحدد تضبطه الدراسة، وتسعى من خلال التراكم أن تقدم أجوبة ملموسة . إن تحليل العديد من النصوص الشعرية أو السردية في القديم أو الحديث لايمكن في رأيي، مهما كانت قيمة التحليل المنجز، أن تكون ذات مردودية إذا لم تكن وراءها أهداف قريبة وأخرى بعيدة، تنحصر الأهداف القريبة فيما يلي :

1 إبراز كفاية أو عدم كفاية الجهاز المفاهيمي المستعمل في التحليل .
2 إبراز البنيات والخصائص المميزة للنص .وب
تضافر هذين الهدفين الأساسيين نكون نمهد لأهداف أبعد تتصل بالنظرية المنطلق منها، وقبولها أن تقدم لنا نماذج كلية وتجريدية، وبصدد النص نكون نتساءل عن إمكانية الإنتقال من النص الملموس إلى النص المجرد، أو إلى النصوص الممكنة (قضية النوع الأدبي)، وإمكانية النظر إليه في تحولاته (تاريخ الأدب) مع ما يصاحب ذلك من قضايا داخل نصية وخارج نصية.
لايمكن أن تتحقق هذه الأهداف القريبة أو البعيدة إذا لم نكن أمام نقد أدبي جديد متخصص، ذلك لأن الإنتقال من قضية إلى أخرى، ومن عنصر من التحليل إلى غيره، ومن جنس إلى نوع،،، هذه الإنتقالات قد تجعلنا أمام دارس قدم تحليلات أو تطبيقات في مستويات متعددة، لكن هذه التطبيقات لايمكنها، مهما كان النجاح الذي يحالفها، وهو نسبي، أن تجعلنا أمام تفاعل حقيقي بين النقد و النص والمعرفة . وللأسف الشديد هذا هو نوع التعامل السائد . وهذا هو العنصر الذي يطبع مختلف الدراسات النقدية العربية الجديدة . وكان من نتائج هذا الوضع أن هيمنت السمات التالية التي تجعل تفاعل النقد مع النص العربي يقوم على الإنقطاع لا التحول، وتحقيق تراكمات كمية عديدة لكنها غير قادرة أن تتحول إلى نوع :
1. هيمنة التحليلات الجزئية على النص المعين .
2. الانتقال من نوع إلى آخر بدون مبرر نظري أو منهجي .
3. غياب الإهتمام بالعديد من القضايا الأولية والأساسية في العمل الأدبي من الوعي والممارسة : مثل قضايا الأجناس الأدبية وقضايا تاريخ الأدب، وتحول الأشكال ودلالاتها .
4. عدم الإهتمام بالعديد من البنيات النصية والخطابية سواء في القديم أو الحديث مثل البنيات التلفظية المشتركة بين الخطابات : الحلم - الدعاء - السرد - الصورة،،، وما شاكل هذه القضايا المتصلة بالمتكلم والكلام والتخاطب، والأبعاد الواقعية والتخييلية والمتخيلة ...
5. عدم انفتاح النقد العربي الجديد على قضايا خطابية جديدة ويومية مثل الاشهار، والرسوم المتحركة، وخطابات سياسية ودينية،،، ويعود ذلك إلى عدم انفتاحه على علوم أخرى أساسية مثل نظرية المعرفة، والانثروبولوجيا، وعلم النفس المعرفي، ونظريات تحليل الخطاب،،،

6. عدم تمييزه في عمله بين مايمكنه أن يقوم به الآن، ومايمكن أن يؤجله إلى زمن آخر . إن الناقد العربي الجديد، يكرر صورة الناقد التقليدي سواء في المرحلة التاريخية أو الواقعية، فهو قادر على وصف النص وصفاً علمياً، وهو في الوقت نفسه قادر على تأويله . إنه يضطلع بدور تاريخي في فهم النص وتفسيره في آن واحد . ولعل هذا هو السبب الذي جعلنا الآن نتحدث " عما بعد البنيوية " في نقدنا، ونترجم نصوصاً في هذا النطاق . لكن هل انتهت " البنيوية " علمياً وعملياً في واقعنا الثقافي والمعرفي ؟!

إن المقوم المركزي الذي يجمع كل هذه السمات هو " الانقطاع "، وهكذا فإن الإنتقال بين الأجناس والأنواع، وبين النظريات، وبين مستويات التحليل لايعني سوى أننا نؤسس لـ " شذرات " معرفية هنا وهناك، وليس لمعرفة ناظمة قابلة للتبلور والتطور والتحول .

هذه الملاحظات مجتمعة لاتقلل من العديد من الإنجازات العلمية الهادفة، لكن الطابع العام لا يمكن إلا أن يشي - الآن، وحتى مابعد الآن - إلى أننا مانزال نجعل الشيء الكثير عن النص العربي قديمه وحديثه وفي مختلف تجلياته، رغم أن النص العربي حقق الكثير من المنجزات وقطع الكثير من المراحل في تفاعله مع الإبداع والمجتمع وعلى كافة المستويات . فما هي العوائق التي تحول دون " تحول " المعرفة النقدية العربية الجديدة، وتقف عائقاً دون تحقيق تفاعل إيجابي مع المعرفة الغربية ومع النص والمجتمع العربيين ؟ وماهي الآفاق التي تمكننا من تجاوز هذا الوضع ؟ ..

3- العوائق والآفاق : من أجل رؤية نقدية تفاعلية

1.3. يتطلب البحث في العوائق التي تحول دون تحقيق تفاعل إيجابي بين النقد العربي الجديد والنظريات الغربية من جهة، والنص العربي من جهة ثانية أن ننطلق بدءاً من تحديد الوسائط التي على أساسها يتم هذا التفاعل في شكله الأولي مع تلك النظريات بغية ملامسة الشروط التي تحكمه والطبيعة التي تحددها . ويمكن تجسيد تلك الوسائط من خلال مايلي :

1 . الكتاب أو المجلة باعتبارهما منتوجاً قابلاً للإستهلاك والتداول .

2 . الترجمة التي يقوم بها باحثون أو دارسون عرب، والتي من خلالها يتم نقل المعرفة النقدية الغربية إلى اللغة العربية .

3 . البعثات الثقافية، وتبدو في بعثة العديد من الطلاب العرب إلى جامعات أجنبية لتهيئة رسائل أو أطروحات ..

هذه هي الوسائط التي من خلالها يتم التواصل والتفاعل مع تلك النظريات الغربية، فماذا يمكن تسجيله بصددها ؟

نسجل بدءاً أن الكتاب أو الدورية الأجنبية قليلة التداول والتوزيع في البلاد العربية . وهناك العديد من الأقطار العربية لا توزع فيها العديد من الكتب أو المنشورات العلمية الأجنبية . وحتى إذا كانت كما في المغرب مثلاً، فإنها تكون بأعداد ضئيلة وبتكلفة عالية، الشيء الذي يقلل من أهمية هذا الوسيط رغم أولويته وأهميته، لأنه وسيط دائم ومستمر، فبدون توفره لايمكن أن تتم الترجمة، ولايمكن أن يستفيد أو يواكب الباحث الذي عاد إلى أرض وطنه . كما أن هذا الوسيط يؤثر بشكل

كبير على عملية الترجمة التي نعتبرها الوسيط الثاني من حيث الأهمية . وبدون الإسهاب في التطرق إلى مشاكل الترجمة ومايترتب عنها، نشير فقط إلى أنها كوسيط تلعب دوراً محدوداً وناقصاً . فغياب المترجمين المتخصصين في المجلات المترجمة، وتشابه الإهتمامات، وغياب معاهد ومراكز خاصة للترجمة العلمية في البلاد العربية يدفع في إتجاه كونها عمل أفراد . فكتاب دوسوسر يترجم في المغرب وتونس والمشرق . وبعض مقالات بارت تترجم في العراق وسوريا ومصر والمغرب ولبنان .. في حين أن أعمال منظرين أساسيين في علوم متحددة كالسرديات مع جيرار جنيت والسيميوطيقا السردية مع غريماس والشعريات مع هنري ميشونيك،، لانجد أحداً يتصدى لها رغم أولويتها وأسبقيتها زمنياً من حيث هي مشاريع مركزية .. ورغم كون النظريات الجديدة تتوزعها الآن الكثير من اللغات مثل الفرنسية والانجليزية والألمانية، نجد التركيز ينصب على نحو خاص على لغة كالفرنسية، مع إهمال شبه تام للألمانية، والانجليزية نسبياً، رغم الأهمية القصوى التي صارتا تحتلانها حالياً .

إن غياب التنسيق، والعمل المنظم والموجّه على صعيد استثمار عملية الترجمة في تحقيق التواصل والتفاعل، يجعل دورها يتقلص بشكل كبير، ويطبع حتى الترجمات الموجودة حالياً بالكثير من التكرار وقلة الفائدة . وعدما نقارن عملية الترجمة في اللغة الأسبانية والعربية نلاحظ أن هناك فرقاً شاسعاً فقلة المواكبة، وغياب التخصص، وندرة مايترجم، وغياب المبادرات هي أهم السمات التي طبع هذا الوسيط .. وبمايمكن أن نقول عن البعثات الثقافية ؟ أن الجامعة أو الوزارة لا تحدد حاجيات مضبوطة في هذه الإرساليات . فالطالب يبعث ليدرس " اللسانيات " أو " الأدب " على هذا الإطلاق . وبحسب السياق الذي يوجد فيه الطالب يتقرر مصيره وبحثه، فلا يستفاد منه استفادة متحددة وملموسة تستجيب لحاجيات علمية معينة ومضبوطة سلفاً ...

نستنتج، ولا نبالغ، أن هذه الوسائط بسبب مايعتورها من سوء التنظيم والتوجيه تظل قاصرة عن جعل تفاعلنا مع النظريات والثقافات الأخرى يتحقق على الأوجه الأكمل . إن العمل الأساسي في عملية التفاعل هاته يظل مرتبطاً بمجهود الأفراد الذين يساهمون بقسط وافر في تحقيق عملية التفاعل . ولو قارنا التجربة العربية في هذا المضمار والتجربة الأمريكية وعلى مستوى الوسائط الثلاثة (الكتاب - الترجمة - البعثة) لوجدنا الفرق يقاس بالزمن الضوئي (؟)! ..

2.3. إذا كانت هذه هي الوسائل التي من خلالها يتم التفاعل مع النظريات الغربية، فهل لنا بعد ذلك أن نتحدث عن العوائق ؟، وليس هذا الغصن إلا من تلك الشجرة ؟ إن العوائق الموضوعية موجودة أبداً في التجربة العربية على صعيد البحث العلمي، وعلى أصعدة أخرى . ولما كنا نتحدث عن دور المبادرات الفردية التي يضطلع بها مثقفون عرب، ويعملون بذلك على لعب دور أساسي في تطوير الثقافة والمجتمع العربي، كان لابد من الحديث عن العوائق الذاتية وهي التي علينا أن نعطيها الأسبقية في الإعتبار، وإلا بقينا ننتظر زوال العوائق الموضوعية أبد الدهر .

إن العوائق الذاتية متعددة بتعدد الأقطار العربية، وبها بدأ كل قطر عربي يراكمه على صعيد تجربته الخاصة، لكن أهم العوائق التي نراها شبه مشتركة بين مختلف الدارسين العرب نجده كامناً في :

1 . غياب الإعتبار الابستيمولوجي في تحصيل المعرفة والاستفادة منها . ويترتب على هذا الغياب انعدام " الوعي العلمي " بالعمل النقدي الذي يجب أن تتوفر فيه شروط خاصة لتحقيق المطابقة العلمية . وهذا العنصر اعتبره جوهرياً وكل العناصر الأخرى ليست سوى عناصر متولدة عنه . ويمكن الإشارة إلي بعضها من خلال :

2 . الاختزال النظري : ونجد ذلك كامناً في المزج والتوفيق بين إطارات نظرية متعددة بدون التساؤل عن خلفياتها ونقط اختلافها وائتلافها، وحدود كل منها واستراتيجيتها . كما أن هذا الاختزال برتهن إلى فهم جزئي للنظريات الأجنبية . إننا لاننظر إلى النظرية باعتبارها كلاً تتضافر مختلف عناصره وتتلاحم لتشكيل ذلك الكل، وإن عزل أي عنصر منها بهدف استثماره خارج سياقه، أو مع وصله بعنصرآخر من نظرية أخرى لايعنى سوى قتل ذلك العنصر، وتوظيفه سدى . ولعل من أهم الظواهر التي تثير الانتباه في هذا المضمار عدم التمييز بين إجراءات النظرية ونتائجها، فكثيراً مانهم على الانطلاق من نتائج نظريات على أنها مفترضات لندلل عليها في نهاية التحليل مثل قولنا بـ " الرؤية المأساوية للعالم " أو " الحوارية " أو " تعدد اللغات " أو " البوليفونية " .. الخ وهذا الاختزال النظري ليس سوى وليد " البعد الذرائعي " .

3 . البعد الذرائعي : في هذا العائق نجد الانطلاق يتم في أغلب الأحيان من أفكار موجودة سلفاً، وعلينا أن نعطيها لبوساً جديداً، أو أن ندلل عليها، ليس باعتماد " الروح " العلمية في البحث، ولكن بتوظيف مختلف الشواهد " الغربية " التي تؤكد سيرنا على منوالها في التحليل والاجتهاد .

كل هذه العوائق، ومايتفرع عنها يخطئه العد، يجعل تفاعلنا مع النظرية النقدية الغربية سلبياً، بمعنى أنه يظل دائماً يسير على نهجها ويترصد آخر مستجداتها . وهذا النوع من التفاعل لايمكنه إلا أن يقوم على الانقطاع وليس التحول . كما أنه لا ينجح في تأسيس قيم جديدة في البحث وتقاليد جديدة في الممارسة، وهذا هو الأساس المطلوب . ولهذا السبب نجد أن النتائج التي راكمناها من خلال عملية التفاعل مع النظرية الغربية قليلة جداً . فمعارفنا عن النص العربي قديمه وحديثه وفي مختلف مستوياته ومايزال يطبعه الكثيرمن الجهل والنقصان . كما أن تعاملنا الاختزالي مع النظريات والعلوم الجديدة، ولكن، وفي الوقت نفسه لانعرف أية نظرية معرفة دقيقة من جهة، ومن جهة أخرى لم نقم بـ " استنبات " أية نظرية أو علم أدبي محدد، ومحاولة تطويره عمودياً وأفقياً . وإغنائه بما يقدمه النص العربي من خصوصيات لايعدمها، ومتميزات يتوفر عليها، وهذا هو المطلوب .. ولإبراز محدودية وسلبية هذا التفاعل يكفي أن نتساءل عن مردودية هذه " المعرفة " التي تولدت عن النظريات الغربية، ومدى قدرتها على فرض نفسها على الأجيال الجديدة، وانتقالها إلي المستوى الذي يؤهلها لتصبح قابلة لـ " الاستعمال " في مختلف مراحل التعليم، وتجعل ناشئتنا " تقرأ " النص قراءة جديدة وقادرة على الدفع في اتجاه " وعي " جديد لدى القارىء العربي بالنص والمجتمع ! ؟ ...

إن هذه الغاية لما تتوفر بعد، دون تحقيقها الكثيرمن العمل والتطور . وعندما ننظر الآن ما تحقق على صعيد الدرس الأدبي في الغرب، ومايعرفه الآن من انفتاح على قضايا وإشكالات جديدة، وحال الدرس الأدبي عندنا ندرك الفرق الشاسع بين المسار المتحول، والمسار المنقطع، فالعوائق التي تحول دون تطور تفاعلاتنا المختلفة بنيوية، وبدون تحليلها وتحديدها والوعي الجديد بها وعياً جذرياً لايمكننا الحديث عن الآفاق، ولا عن إمكان بلورة رؤية عربية نقدية جديدة .

3,3 يرتبط الحديث عن الآفاق أولاً بقراءة دقيقة للواقع وللممكن مع ضبط مختلف تجلياتهما بدون عقدة أو مركب نرجسي من أي نوع . لذلك، فإننا نسعى إلى استشراق ماعلينا القيام به بناء على التحليل الذي قمنا به لمختلف تفصيلات هذا الموضوع : النص، المعرفة، المجتمع من وجهة نظر تفاعلية جديدة، لأننا نراها وحدها الكفيلة بجعلنا نسهم في بلورة وعي نقدي جديد، لأن هذا هو الأساس الذي يمكننا من تجاوز مختلف السلبيات واستثمار بعض الإيجابيات التي راكمتها التجربة النقدية العربية في هذا المضمار، بهدف التطور، وبلورة رؤية جديدة، وممارسة رؤية جديدة .

من أولى الأوليات التي علينا وضعها في الاعتبار هي تجديد وعينا بالمسار النظري الغربي، وتحديد طريقة جديدة في التفاعل مع النظريات الغربية، ويمكن تلخيص ذلك فيما يلي :

إن المسار النقدي الغربي متحول، وهو في تحوله يراكم في كل حقبة أشياء جديدة وثابتة، وعلى أساسها يتحقق الانتقال إلي حقبة تالية . هذا الاستنتاج يدفع بنا في اتجاه أساسي واحد هو الاستفادة من طريقة البحث التي ينتهجها الغربيون، وليس من نتائج أعمالها، إن الاستفادة من طريقة البحث هي المدخل الضروري لتحديد تفاعل إيجابي مع النظريات الغربية واستلهامها والإضافة إليها.

يتيح لنا هذا النمط التفاعلي من الانطلاق من " الأسئلة " العلمية التي منها ينطلقون، ولا تعني الأسئلة هنا سوى " روح " البحث العلمي وليست مادته أي نتائجه . إن الإنطلاق من الأسئلة لايمكن أن يؤدي بالباحث إلا إلى العمل الجاد والمؤسس، لأنه يقوم على توتر، ويدفع بالتالي إلي التواضع العلمي الذي نجده بيناً في مختلف الأدبيات الغربية الجديدة . وهنذا مفتقد عندنا، لأننا ننطلق من نتائج الآخرين، لذلك نجد نوعاً من " التعالي "، ومن الاسترخاء أثناء التحليل، لأن الباحث عندنا يطمئن إلى أن مايقوم به لم يسبقه عربي إليه ! وهذا المسلك وإن نجح برهة في استقطاب الاهتمام، فإنه سرعان ما يبرد، ويبدو كالمنبت لاظهراً أبقى ولا أرضاً قطع !

يستتبع الانطلاق من روح السؤال العلمي في النظريات الغربية تحديد حدود البحث والدراسة، ووضع استراتيجية للعمل وفق الأسس التالية :

1 . اختيار تخصص محدد وضيق .

2. اختيار زاوية محددة للنظر والبحث ومن الضروري أن تكون أولوية .

3 . توسيع المعرفة ومتابعة مختلف الأدبيات المتعلقة بالزاوية والتخصص معاً في أدق التفاصيل بهدف الاحاطة والشمول .

4 . تكوين فكرة ذاتية من خلال القراءات المتعددة على النظريات الغربية وعلى النص العربي، مع توليد أسئلة موجهة ...

تسمح هذه الأسس للدارس، في علاقته بـ " المعرفة " ألا يكون " كحاطب ليل "، لأنه سيطلع على أغلب المنجزات، ويمكنه هذا من اتخاذ المواقف، واجتراح الفكرة الخاصة والدقيقة، وعندما ينطلق إلى التحليل يكون مجهزاً بالعدة النظرية الأساسية وبموقف شخصي يؤهله لممارسة النقد، والاتفاق والاختلاف . وفي هذه الحالة فقط يمكن أن نتحدث عن " تفاعل إيجابي "، لأن علاقة الباحث (العربي) بـ المعرفة (الغربية) علاقة حوار وليست علاقة استنساخ، وحين يواجه النص العربي سيواجهه بمعرفة غربية ولكنها مشبعة برؤية عربية ذاتية، فيكون التفاعل مع النص إيجابياً لا إسقاطاً

لمعارف خارجية، لأنه ينبني على حوار مع النص، يتفاعل معه لتطوير " المعرفة " واستخراج كوامن النص . وبذلك يمكن أن يسهم في تقديم " معرفة جديدة " قوامها قدرتها واستجابتها لأسئلة الواقع " المجتمع " وفق خطة محددة، واستراتيجية ملموسة .

ولابد لتحقيق هذه الرؤية الجديدة من الانطلاق من وعي ابستيمولوجي ومعرفي بأساسيات البحث ومنطلقاته الضرورية . ونحن مازلنا نفتقر إلى هذا النوع من الدراسة المعرفية الأساسية .

إن كل هذه المنطلقات وهي قيد الاستعمال، عليها ألا تنسى الباحث، أن له استراتيجية، لذلك وهو " يبحث " لا ينغلق على نفسه، وعلى مابين يديه، فهو دائم المواكبة لما يستجد من الطروحات والاجتهادات، ولكن وعيه الابستيمولوجي يحول بينه وبين ممارسة الاختزال أو الانتقال إلى مستويات أعلى من التحليل . رغم أنه لم يراكم مايكفي من المؤهلات التي تمكن من ذلك .

هذه المواكبة تسمح للباحث بفتح آفاق جديدة للبحث والاجتهاد، كما أنها تسهل عليه عملية مراقبة عمله وإدراك حدوده وعيوبه وإمكاناته المفتوحة على مايستجد من القضايا والأسئلة . كما أنها تعطي لعلمه نوعاً من " الحصانة " العلمية تجعله يرى في أنه يتطور ويراكم،،،

يرتهي هذا " التفاعل الإيجابي " في خطوطه العامة في مايلي :

1 . الإنطلاق من رؤية كلية للمعرفة النقدية الغربية .

2 . الإنطلاق من " روح " المسار التي تحددها .

3. تحديد واختيار المجال الخاص المناسب إنطلاقاً مماسبق .

4 . ترتيب الأولويات ووضع الحدود ابان العمل .

5 . مواكبة مختلف المستجدات داخل تلك المعرفة النقدية الغربية .

وبتوفير هذه الشروط التفاعلية من الثقافة الغربية، تكون هناك محددات أخرى للتفاعل الإيجابي مع النص العربي من خلال :

1 . الانطلاق من نوع معين من النصوص بحسب ميول الباحث .

2 . اختيار الأوليات والزوايا الأساسية والقضايا البعيدة .

3. مراكمة نتائج ملموسة بناء على مايقدمه الزمن .

4. الانفتاح على قضايا مجاورة وشبيهة بما تم الاشتغال به .

5. توسيع مدار البحث في القضايا المؤجلة أو المستجدة في فترة سابقة بعد توفر الشروط المؤدية إلى ذلك .

4.3. إن مختلف أوجه التفاعل هاته مترابطة فيما بينها، وما يضبطها أو ينظمها هو " الوعي الابستيمولوجي " القائم على فهم علمي للتفاعل . ولايمكن لأية ممارسات علمية أن تتأسس إ لا على وعي تام، وعلى رباط مطابق مع ما تمليه الظروف الاجتماعية التي نشتغل فها . إن المطابقة العلمية وليدة مطابقة اجتماعية 12 وكلما كان الوعي الاجتماعي مطابقاً لدى الباحث تحقق الوعي العلمي بصورة مناسبة، رغم أن الوعي العلمي يمارس في حقبة أولى بمنأ ى عما تفرضه الحاجة الاجتماعية، لأن تدخلها المباشر، في الحقبة الأولى من العمل يصبح عائقاً ومشوشاً . وهذا للأسف مايقع فيه الكثير من الباحثين العرب . ويمكن التدليل على ذلك بأعمال بعض الباحثين العرب الأوائل الذي

اشتغلوا بالبنيوية . لقد جاؤوا إليها من الماركسية، وبدل أن يعوا طبيعة هذا الإبدال الجديد وخصوصيته التأسيسية لممارسة جديدة ولوعي جديد، راحوا يطعمونها بالمبادىء الاجتماعية السابقة، فكانت الحصيلة : نقد جديد بلبوس قديم (يمنى العيد مثلاً) . وهذه النقطة المتعلقة بالمجتمع لدى الدارس العربي مركزية . فالمثقف العربي أياً كان اختصاصه منغمس انغماساً شديداً في قضايا أمته . لكن انخراط الباحث أو العالم ليس مثل انخراط الايديولوجي أو السياسي، فلكل منهما شكل ممارسته، ونوعية مساهمته في المجتمع ومن العوائق الجوهرية في فكرنا النقدي هي محاولته الإسهام في الصراع الاجتماعي من خلال اشتغاله بالنص الأدبي، لذلك تنبني ممارسة ويتشكل وعيه على أسس اختزالية وذرائعية مستعجلة ومصارعة . وتتجاوز هذه النظرة على صعيدي الوعي والممارسة . سواء تعلق الأمر بالتفاعل مع النص أو المعرفة الغربية، هو الذي يجعل فكرنا النقدي *قادراً على الانطلاق أولا من " المطابقة العلمية "، وليس من المطابقة الاجتماعية .*

هذا الوعي الجديد، هو الذي بإمكانه أن يدفع في اتجاه تحقيق التفاعل الإيجابي مع النص ومع المعرفة ومع المجتمع أما السير على المنوال القديم، فلا يؤدي إلا استمرار المسار المنقطع، ويؤدي بعلاقتنا مع المعرفة إلى المزيد من الاختزال والتسرع، ويؤدي بعلاقتنا مع المجتمع إلى المزيد من الجهل، وعدم المساهمة الإيجابية وإن كانت همومنا الاجتماعية مركزية .

بتحقق هذا الوعي الذاتي لدى دارس الأدب، يمكن تجاوز جزء أساسي من العوائق الذاتية التي تحول دون التفاعل الإيجابي، والتي تجعل ممارستنا تقوم على " الانفعال " لا " الفعل " وبتجاوز العوائق الذاتية تتفتق المبادرات التي يمكنها أن تقلل من أثر العوائق الموضوعية، وتجعل الدرس الأ دبي العربي قادراً على الانتقال من وضع إلى آخر ومن حال يقوم على السكون إلى آخر قادر على التحول، ومراكمة التجارب التي تسهم في بلورة أسس رؤية نقدية عربية جديدة .. ودون ذلك الكثير من العمل والحوار الجاد والتواضع العلمي، والقدرة على النقد الذاتي ...

4- تركيب :

1.4. سيظل الحديث عن النقد العربي يثار أبداً، أكثر مما يثار بصدد النص العربي . ألم يقل أبوحيان التوحيدي قديماً بأن " الكلام على الكلام صعب " لكن هذه المسألة تتصل، في ثقافتنا، باشكالية عامة يعرفه الفكر العربي منذ بدأ يتساءل عن ذاته ووجوده في العصر الحديث .فنحن نتحدث أكثر عن " الأداة " التي تفكر (الذات)، أكثر مما نتحدث عن " موضوع " التفكير (الموضوع أو المجتمع) وهذا طبيعي لأن التفكير في الموضوع لا يتأتى إلا من خلال إنهاء التفكير في الذات مادامت تتخذ نفسها محوراً ولايمكن في تقريري تجاوز الحديث عن النقد بدون الانطلاق من مشروع معرفي وفكري مزدوج :

1. يعمل من جهة على تأسيس رؤية ومعرفة جديدتين بناء على أسس ابستيمولوجية محضة .
2. تجديد النظر في الموضوع من خلال كافة تجلياته ومكوناته، وفي مختلف مستوياته ومظاهره ومكامنه .

بدون ذلك سيظل حديثنا عن : التراث النقدي العربي،والنظريات الغربية، والنص العربي، والمجتمع العربي، حديثاً يدور على نفسه ويراوح مكانه، وإن تغيرت الإبدالات وتحولت المعطيات، لأننا حين لا نتحول ولا نتطور، ونحس بذلك أبين الإحساس، نظل نشعر أبداً بالحاجة إلى مزيد من الكلام على الكلام .. ومايزال هذا ديدننا . وهذا، في أحسن الأحوال، هو مايدفع في الأغلب إلى ممارسة السجال، وليس إلى الحوار لأن من ضروريات الحوار أن يكون هناك "موضوع " ولا تراكمات، ولا تحولات يظل كل يلقي باللائمة على غيره، وحين يفعل يبرىء نفسه ويرتاح إطروحاته السجالية الأولى، ويظل الشعار : " قلت لك مراراً ... "، وهكذا دواليك .

وهذا الوضع، لوشئنا الإيجاز، ليس سوى وليد التفاعل السلبي .

ينهض التفاعل الإيجابي على الأسباب التالية :

1 . تجديد النظر في الذات والموضوع : والمقصود بالذات الباحث الأدبي، ونقصد بالموضوع مختلف الأطراف التي يدخل معها في علاقة سواء كانت تراثاً أو نظرية غربية أو نصاً أو مجتمعاً والعلاقة التي تحدد الذات بالموضوع في واقعنا الفكري، علاقة انفعالية ويتجسد الانفعال في كون الذات هي إما مع الموضوع أو ضده سلفاً فالموقف الذاتي من الموضوع محدد سلفاً، وغير قابل للمراجعة، سلباً أو إيجابياً فنحن نحب أو نكره في الأزل وهذه العلاقة الانفعالية كيفما كان نوعها لايمكن إلا أن تؤدي إلى الأحكام المعيارية المتطرفة :

مع التراث	ضد الغرب
مع الغرب	ضد التراث
مع الشعر	ضد الرواية
مع الرواية	ضد الشعر

وكل يطمئن إلى معاييره وأحكامه، فلا يكون هنام مجال للتطور أو التجاوز، إن تجديد النظر في الذات والموضوع ليس سوى تجاوز العلاقة الانفعالية، وتعويضها بعلاقة " موضوعية " تقوم على التأثر والتأثير، والحوار، والتواصل . وإذا أقيمت هذه العلاقة على أساس موضوعي، أي علمي، سيكون أمام الذات إمكان ممارسة التفاعل الإيجابي بما فيه من قدرة على قبول الآخر، أو قبول الاختلاف معه وهذا المدخل الأ ساسي لتجديد الرؤية وتطوير النظر.

2. تجديد النظر في الوصف والتأويل : وهذا التجديد الثاني يتصل بالأول ويستلزمه فالعلاقة الانفعالية بن الذات والموضوع قوامها التأويل قبل الفهم، والتفسير قبل الوصف . وتجديد النظر في الوصف والتأويل معناه تجديد الأسبقيات وترتيب الأولويات . فنحن كثيراً ما " نحكم " على النص، وعلى المعرفة الغربية، وعلى غيرها ونتأولها، ولم نكلف أنفسنا عناء وصفها الوصف العلمي، وفهمها الفهم المناسب نمارس هذا في قراءة النص، وفي تلقي النظريات، فنحن نسرع في التأويل قبل توفر الشروط الملائمة لممارسته والحصيلة أن الاستباق في تأويل الأشياء لا يؤدي إلا إلى استحضار ماهو موجود في أذاننا سلفاً بدون عناء ولابحث . و" الحقيقة أبداً وليدة البحث " وليست وليدة الحكم

السريع والمسبق .

عندما ننجح في العمل على تجديد النظر في الذات والموضوع، والوصف والتأويل، نكون نضع أنفسنا أمام السبيل المناسب للممارسة التحول وتحقيق التراكم، لأن هذا التجديد، علاوة على كونه ذا عمق ابستيمولوجي، له بعد زمني، ومن خلال استحضار هذا البعد الزمني في البحث والتلقي، نكون نؤمن بالصيرورة واحتمالات التطور .. فنحن وفي كافة المستويات، وعلى كافة الأصعدة متخلفون، ومتأخرون عن الركب، غير أن اللحاق به يفرض علينا تجديد الوسائل، وتغيير وجهة النظر، وبناء الشروط الملائمة للسير خطوات وئيدة ولكن ثابتة في رحلة الألف ميل التي تبتدىء بالخطوة الأولى، فما هي هذه الخطوة ؟ وهل قمنا بإنجازها على دعائم تفاعلية أم انفعالية ؟؟

هوامش :

1 . الابدال : مفهوم استعمله مقابل Paradigme استعمل في اللسانيات مقابل مفهوم المستوى المركبي " Systagme " وميز دوسوسيريين المركب والابدال، بكون الأول يعتمد على طرفين أو أكثر موجودين في سلسلة فعلية محققة، أما العلاقة الابدالية فهي تجمع بين أطراف غائبة في سلسلة تذكرية محتملة . واستعمل مفهوم " الابدال " في نظرية العلوم ليعني النموذج العلمي المركزي القادر على استقطاب مختلف الإنجازات في حقبة علمية معينة انظر " بنية الثورات العلمية " لتوماس كون عالم المعرفة . ع . 1992 .168 ترجمة شوقي جلال الذي يترجم الابدال بـ " النموذج الارشادي " . ص 83 .

2 . طه حسين : في الأدب الجاهلي . دار المعارف 1927 . وخاصة الفصل " متى يوجد تاريخ للآداب العربية ؟ "

3 . محمد مندور في ترجمته لمقالات للانسون ومابيه انظر : منهج لبحث في الأدب واللغة دار العلم للملايين . بيروت . 1978

tel/glliuard 1978. p. 4. HR.: Pour uue esthetique de la reception edi, 63

5. Umberto Eco : les limites de liuterpretatin, edi, B. Grasset . Par- 21 is, 1992. p.

6. روجي غارودي : البنيوية : فلسفة موت الانسان . انظر : جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت . 1979 ص . 112

1973 7. Henry Lefbre : L ideologe stuchraliste. Seuil / Points.

8. R. Jakobson: Essai de linguistique general. Seuil/Points, 1970. p.20

9. G. Ginette : Fictionet diction edi. Sueil/Poetique. 1991.

10. Douwe FOKKema: Question epistemologiques. iu " Theoties de la 325 Litterature. Puf. 1989. p.

11. T.Hawkes: Structuralisu and Seuiatics, Methuen and Co. Ltd. 151 1977. p.

12. انظر الهامش 10 " قضايا ابستيمولوجية " حيث التمييز جلي بين المطابقة العلمية والمطابقة الاجتماعية .

يوسف الحمدان

كتابة الجسد وتفعيله

وفي البدء تجسّد الجسد ...
الارث الأول والحقيقي للطبيعة وقوام وجود الانسان المادي . منه تشكلت الحياة .. بدءاً بمحاولاته البدئية العفوية العابثة الساذجة الفوضوية لاكتشاف عناصر ومفردات الكون وحيثيات التفاعل معها، وانتهاء بسيطرته المطلقة عليها ومحايثته فيها ..
لم يكن هذا الجسد هامشاً إلا بارادة التنظير التي ترى ضرورة فصل الفكر والروح عنه، والنظرة الدونية المتخلفة لمعطياته الجنسية / الشهوانية / الشبقية وإفرازاته البيولوجية الأخرى .
عموماً .. أنا لست بصدد البحث التنظيري الخالص في الجسد باطلاقيته، ولكني إزاء دراسة محددة تنسل من هذا التنظير العام للجسد، لتتمحور في بؤرة تعد من أهم بؤر تجليات الجسد، وأعني بذلك كتابة الجسد وتفعيله في مسرح التراث، وبشكل أكثر تحديداً .. في مسرح التراث العربي، محاولاً بسبل اجتهادية ذاتية شبه محضة إيضاح الغرض من هذه الدراسة / تجديد التراث أو دراسته معملياً/ وعزائي في هذا الاجتهاد ندرة المراجع والمصادر التوثيقية والتحليلية والسيميائية، تلك التي تناولت أو طرقت أبواب الجسد في المسرح العربي بمكتباتنا العربية .. إن هذه المراجع والمصادر تدعوك للاختلاف معها أو التساؤل حول ما ورد فيها، أو الاستفادة منها كزاد نظري تنظيري في التراث

العربي.
لنتساءل ..
هل تجسد هذا الجسد في مسرح التراث العربي ؟
وإذا لم يتجسد فماهي إشكالياته ؟
أجدني متجاوزاً السؤال الأول، لسبب أن الاجابة عليه ستقتصر على تجارب محدودة جداً في مسرحنا العربي، بالرغم من أهميتها البالغة والجديرة ببحث مستفيض، لذا سأتوقف عند الاشكاليات، ذلك أن عطل الجسد وخمود جذوته يشكل الظاهرة في مسرحنا العربي .
إن أحد أهم أسباب عطل هذا الجسد وشل طاقته يكمن - تاريخياً - في اعتقال وكبح تابو المحرمات له، انطلاقاً من " منفيستو " ثالث الأديان، حيث حرم التصوير والتشخيص والنحت والتشكيل، هذه الفنون التي تعد آنذاك تمجيداً للجسد في شتى صوره، وخلق سلطة لاهوتية جبروتية تحكم بيد من حديد على كل من تجاوزها أو خرج عليها، باعتبار أن " كل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار " ..
ومنه انصرف الاهتمام إلى تأمل آياتها وسورها وتلاوتها وتجويد تراتيلها، فتميز - وفقاً لذلك - الأداء الصوتي لدينا، وكأن ذلك الانصراف يعزز اهتمام عرب ما قبل الاسلام بإلقاء الشعر والمنافرة والخطابة، ولعلني ألحظ ذلك بوضوح على انسحاب هذا الارث الصوتي في أداء أغلب من مثل تجاربنا المسرحية حديثاً .
وإذا كانت الحضارات الأخرى، كالحضارة الاغريقية مثلاً، استطاعت أن تتجاوز محظور الآلهة الكبحي وتشكل تراثها المسرحي، بالرغم من أن الجسد لديها يعد شيئاً من جملة الأشياء، فإن عرب الاسلام ظلوا أسرى اعتقادهم بمسلمات ومحظورات السلطة العلية .
ولم يتحرر الدنيوي من الديني، الزمني من الروحي، الأمر الذي يطلق العنان للدنيوي في التطور الذاتي، وإن بدا شكلاً مهماً في الاسلام تخلق مع الجسد مباشرة فإنه في طقوس عزائيات عاشوراء أثر مقتل الحسين، إلا أن هذا الجسد لم يستطع أن يشكل مأساته مسرحياً، وذلك نتيجة حصره وانحصاره بين فكي كماشة السلطة العلوية والقائمين على تكريسها وترسيخها، وظل منذ ذلك التاريخ وحتى لحظتنا الراهنة موثقاً على أنه شكل ما قبل مسرحي، وإذا كانت هناك ثمة كتابة وصفية للجسد من قبل السلطة العلوية والموكلين على إدارتها فإنها مقتصرة على تاريخ القلة، الندرة، تاريخ المعجزات والبطولات والأمجاد .
سبب آخر لا يقل أهمية عن الأول، وهو أن حالة عدم الاستقرار التي اعترت عرب الاسلام جراء الغزوات والنزاعات القبلية الطائفية، والحروب الأهلية والطمع في التوسع والفتوحات، وسيطرة المستعمر على الشعوب العربية وخيراتها ردحاً طويلاً من الزمن، واقتيادها واستلام زمام الأمر منها لإدارة شئونها الداخلية والخارجية، وإخباء جذوة تطلعاتها، وقتل آمالها وأحلامها، وتمزيق تاريخها وتزييفه، هذه المصائب وجرائرها جعلت من هذه الشعوب المغتصبة، شعوباً مدجنة، مهجنة، عاجزة عن فهم تاريخها وتراثها، منصرفة تارة إلى المنبر، منبرية إلى خطاباتها الاصلاحية المتواترة، وتارة مستكينة إلى قضاء الله وقدره، وكما يبدو لم يوجد الوقت الكافي لاستنهاض الجسد المعذب مسرحياً، وكأن المسرح - انطلاقاً من محرمات العقيدة الاسلامية أولاً والتفرغ الاصلاحي ثانياً -

شكلاً من أشكال اللهو والتسلية .
ومن القباني والولع بمسرحية الحكايات الشعبية المستقاة من ألف ليلة وليلة، والارهاصات الأولى في المسرح العربي لاستنطاق الجسد عبر الموسيقى والغناء، وتواري الجسد خلف أشكال مسرحية شعبية متداخلة المصادر والهوية كصندوق الدنيا وخيال الظل والأراجوز، بجانب الترجمة الحرفية الآلية لأشكال التراث في المسرح واللجوء إليه من باب استلهام العبر والمواعظ وشحذ الهمم عبر استضافة القصص الدينية والسير الشعبية والوقائع التاريخية، واللجوء إليه أحياناً كتعبير عن اليأس من اللحاق بالأمم المتقدمة، وبعد هذا الايجاز التاريخي للجسد نتوقف عن أهم اشكالياته في تجاربنا المسرحية الحديثة ألا وهي " غياب تفعيل الجسد في مسرح التراث العربي " .
فمن خلال اطلاعي على نصوص مسرحية عربية استلهمت التراث، ومشاهداتي لعروض مسرحية انطلقت منه أو استضافته لاحظت الآتي :
- الحضور الطاغي للحكواتي أو الراوي أو القوال أو المداح في العرض المسرحي، حيث ظل الصوت - بامتداداته القديمة المتوارثة وبظلالاته الحديثة - هو المهيمن في أداء الممثل المسرحي، وبمعطياته التقليدية، وإذا كانت هناك عناية ما بأداء الممثل الصوتي فهي نادرة جداً، ندرة العطر في الزهور، ولعلني لاحظت هذه العناية - حقيقة - في عرض الفرقة اللبنانية " الجيب السري " والتي شاركت في المهرجان التجريبي في العام المنصرم، ولدى المخرجين المسرحيين المبدعين جواد الأسدي وعوني كرومي وبالذات في مسرحية " ترنيمة الكرسي الهزاز "، حيث يخلق هذا الصوت بمعطياته التجريبية المميزة فضائه البصري والجسدي، بينما يغيب هذا الفضاء بتعدديته الدلالية عن أداء كثير من ممثلينا في مسرحنا العربي، ويظل لاتذاً مستعيناً بثرثرة يدوية اعتيادية يومية مبالغ فيها أحياناً كثيرة، وإذا كان هناك ثمة اهتمام لا بأس به في الأداء الصوتي فهو من قبيل اجتذاب الأذن للاستماع، وأعتقد أن مهمة الصوت في المسرح تتجاوز هذا الاهتمام المحدود في الأداء، وأن الصوت في المسرح يفترض أن يختزل - إذا كان التركيز الإخراجي منصباً عليه - كل ممكنات الطاقة في الجسد فيصبح والحال هذا الصوت / الجسد / بؤرة الاهتمام في الأداء المسرحي .
إن الاتكاء على اعتيادية وتقليدية الأداء الصوتي رجحت في مسرحنا الطفح الموضوعي على الذاتي، الذاتي المحفز لقراءة العرض بدلالات فنية مغايرة، غير مألوفة متكررة، ونتيجة لهذا البروز الطفحي للموضوع في الأداء الصوتي نلحظ أن المهمة الأساسية الملقاة على عاتق الممثل هي التوصيل التفريغي المباشرة، بمعنى أنه ليست هناك دهاليز ومنعطفات غامضة، مجهولة، هلامية، في أدائه تستدعي غنى الدلالة غير الظاهرة المألوف في الصوت، وتتوارى هذه المهمة المباشراتية حين يتعلق الموضوع بالجنس، أحد محرمات التابو، ففي الوقت الذي يستدعي العرض أداءً جسدياً شهوانياً، شبقياً، نلحظ - وفقاً للأداء الصوتي التقليدي - أداءً صوتياً ملغزاً، شعرياً، خجولاً، أو متوارياً خلف أشكال أخرى تحد من نعرة المحافظين وتزمتهم إزاء تجسيده، إذن كيف يتحرر الجسد في المسرح وهو أسير هذه العقليات المحافظة المتحجرة المتوارثة منذ أول سبب تحريمي في تاريخ عرب الاسلام ؟..
وهناك إشكالية أخرى لاحقة، وهو إن حدث وحاول المخرج أن يراوغ هذا الكشف المباشر أو المتواري في الأداء الصوتي، فإنه يلجأ إلى زخرفة بيئة العرض المسرحي ويترف غير اعتيادي في الديكور والأزياء والاكسسوارات الثقيلة، والمؤثرات الصوتية الطبيعية . محاولاً تجسيد البعد التراثي بدقة متناهية،

معطياً - بوعي أو دون وعي - أهمية جمالية ستاتيكية لمحيط الممثل أكثر من الممثل - الجسد ذاته، فيتورط الممثل - الجسد بهذه الترفية المتخمة، فيعيق هذا المخرج طاقته الجسدية وتشظياتها الدلالية أثناء الأداء والتعبير، ويضفي - ازاء هذه العناية الفائقة بمحيط الممثل - بصورة جامدة فيها ملامح " أبوزيد الهلالي " ولكنها بلاجسد، بلا حياة، شاحبة كرؤية المخرج للعرض، هنا يغيب الجسد ويتحجم دور الأداء الصوتي فيه، ويبقى الصوت ارث الممثل وإن تحجم، وتحضرني تجربة الفرقة الفلبينية التي شاركت في المهرجان التجريبي عام 92 م بعرضها " باثالا " وكيف تمكن المخرج من تفجير طاقة الصوت والجسد في أداء فريقه، دون أن يلجأ إلى هذه الترفيات والزخارف في الديكور والأزياء وغيرها، وكل ما اعتمد عليه وشغله في عرضه هو " سلويت " وبعض عصي شكلت بتضافرها مع الجسد لوحات تعبيرية جميلة، محاولاً عبر هذا الاجتهاد في التعامل مع التراث مزج تقاليد المسرح المتوارثة بالتقنية الحديثة، أما نحن - وللأسف - فنجعل - في غالب عروضنا - الجسد مضافاً للأشياء وليس حاضراً وحاضرة فيه .

هناك إشكالية أخرى ترجح دور الصوت في الجسد، وهو أننا حتى في استضافة الطقوس والشعائر وأشكال الحفل، والتي يزعم كثير من منظريها بأنها حالة فعل تحدث الآن وتدعونا للمشاركة، أو كما يقولون أحياناً " ذوبان مشترك بين العرض والمتلقي " نلحظ ما تنتهي هذه الدعوة المشاركاتية حتى يتبروز من جديد دور الحكواتي / الراوي / الصوت في المسرح، ويبدأ الجسد بكل معطياته وممكناته يتوارى خلف هذا الصوت، استثني من بعض من تعامل مع هذا الشكل الطقوسي أو الاحتفالي الفنان المؤلف المخرج قاسم محمد، كونه مخرجاً كتب تجربته على جسد العرض وإن ظل الصوت حاضراً فيها بوضوح، كتجربته " كان ياما كان " وبغداد الأزل بين الجدل والهزل "، إن هذه الاستضافة التراثية إن لم تتفعل في العرض المسرحي وتطرح مسوغاتها الفنية تبقى في رأيي - من قبيل الاقحام المجاني على العرض المسرحي، وغالباً تستضاف إما بقصد إثبات هوية قومية عربية، أو بقصد إحياء ماض يجب ألا يموت ويندثر، وغير ذلك من الاعتقادات، ولو حاولنا أن نمعن النظر أكثر في الغرض من استضافة هذه الطقوس والشعائر للاحظنا بأنها تهدف إلى التفاعل مع المتفرج، ومشاركته في الحدث، وغالباً ما يكون هذا التعاطي المباشر بين الممثل والمتفرج على حساب لغة الجسد في العرض وتجلياتها الفنية الإبداعية، إذ ينصرف الممثل بمحرضاته وخطاباته إلى المتفرج وتتحول العملية هذه أشبه بحالة استجداء، منها إلى حالة تخاصب فني بين الممثل والمتفرج، وغالباً ما تتصل هذه العروض بمحمولات أيديولوجية، إسقاطية، ذهنية، تاريخية، سياحية، تعليمية، تسرق من الممثل وهي تفعيل الجسد وتمنحه مفاهيم نظرية غالباً ما تكون مجردة، أو فوق ما يحتمله هذا الموروث من تنظيرات ومحمولات، كما أن بعض هذه العروض توصفت بأسماء تراثية - كفردية الحلقة، الفرجة، المقهى، - ولا أعرف إلى أي حد ممكن لهذا التوصيف أن يتجاوز ملاذه التراثي الشعبي، بمعنى إلى أي حد يمكنه أن يتجاوز مادته الاستهلاكية ويتفعل بجدته في عصره ؟ يشفع - في رأيي - لهذه العروض الموصفة أو المشابهة لنهجها، الضبط الإيقاعي الحر المقبول لدى المتفرجين، وبعض مساحات الارتجال الصوتي في العرض، ولكن على مستوى دربه عضلة خيال الممثل - كما أطلقت عليها أريان منوشكين - وهي إطلاقة ذات اتصال مباشر بطاقة الجسد، كيف خلق المخرج هاتين المساحتين على مستوى استقصاءات الجسد، تفعيله، إعطائه فرصة التجلي والتشكل ؟ وأتمنى ألا أكون منحازاً

لعرض البحرين " اسكوريال " إذا رأيت فيه مثالاً للتفاعل الجمالي المتنامي في استضافة المهباش أو جسد عزائيات عاشوراء، إن استقصائنا للجسد، باعتباره إرثاً متطوراً، وإخضاعه لدراسة معملية متواصلة، يتيح لنا تجاوز الفهم المتحفي للتراث، ويؤمن لنا إمكانية قراءة حاضرة عبر شحذ أقصى طاقاته الإبداعية .

إن غياب الوعي الاختراقي لدى بعض مخرجينا المسرحيين لتجاوز سياق الواقعي والتاريخي، ساعد دون شك في تحجيم دور الجسد واغترابه عن بيئتنا المسرحية، إن تحرير الجسد هو تحرير الحقيقة، وهو فضاء التماس والمواجهة الأول، لذا أجد ضرورة لتحقيق ذلك وهو أن :

- تعيد أكاديميات ومعاهد الفنون المسرحية النظر في مناهج ونظريات التمثيل والإخراج، وتعطي قدر الإمكان أهمية أساسية للجسد وفضائه التعبيري في مناهجها ونظرياتها، وليس كافياً أن نقتصر دروسنا المسرحية التطبيقية على التعبير الحركي دون أن نؤسس له .

- إن غياب المختبرات عن كثير من بلداننا العربية - بالذات منطقة الخليج - واسمحوا لي إذا قلت بأننا نخشى على أنفسنا كثيراً من تخمة البراميل السوداء - سيسهم بلاشك في تعزيز إشكالية الجسد، وللأسف وإن حدث وبزغت فرق مسرحية - تحت مسمى مختبري - سرعان ما تأفل، أما لضعف بنيتها الأساسية أو لظروف خارجة عن الإرادة أو لتوصيف شكل العرض المسرحي المقترح تبينه وغير ذلك من الأسباب، لذا أرى أنه من الضرورة إنعاش المختبرات المسرحية في بلداننا العربية وإخضاع هذا التراث لدراسة معملية كي نطور من معطياته " وندمكه " دائماً، وإن صح التعبير نفعّله عصرياً .

- إن غياب المحاورة النقدية الفاعلة لبعض التنظيرات المسرحية التي ارتآها بعض المفكرين المسرحيين العرب وانطلقت من شكل تراثي ما لتجسد العرض المسرحي ساهم في تعزيز الإشكالية بين النظرية والتطبيق بين فعل الجسد المقترح في المسرح، وبين فعله المتجسد، بين غيابه في التنظير وحضوره في التجسيد، بين استدعاءاته المتطورة للتراث نظرياً وبين تعثره وتخبطه تجسيدياً .

- إننا نفتقر للرصد العلاماتي أو السيميائي للجسد في موروثنا، مقارنة بما مضى أو بما مضى مع مايحدث، وفي ذلك الرصد بلا شك استفاقة جمالية تحرض وتحفز على اكتشاف جديد في بنية الجسد بالمسرح، ولنأخذ مثلاً على ذلك الجسد المعذب منذ مقتل الحسين في مواكب عاشوراء وفجائع الجسد في لبنان وفلسطين والعراق، بين حكواتي تراثنا والحكواتي المستضاف من المسرح الكلاسيكي الأوروبي، وغير ذلك من المقارنات، إن خضوع هذا الجسد لدراسة معملية سيقودنا إلى اكتشاف مناطق مجهولة فيه، وعلينا أن نغزوها .

إننا نبحث دائماً عن ديناميه الجسد، وتراثنا موصولاً به، والمسرح فعل الجسد وتراثنا حياً ما بقي الجسد .

البحرين

فرناندو آربال

جنون

الشخصيات:
الفنان (أ) والفنانة (م)
الفنان (ب) والفنانة (ن)

الفنان (أ) والفنانة (م) يعزفان الناي، وهما يجلسان القرفصاء على الارض كحواة الثعابين الهنود فى الطابق الاعلى يبرز تدريجيا رجل وامرأة: الفنان (ب) والفنانة (ن) قرع طبله يتهاوى من المسكن.
(أ) و (م) يلقيان نايهما اسفل المسكن
(أ) و (م) ينتصبان واقفين.
(أ) و (م) يقتربان من (ت) و (ن) الواقفين فى شرفة المسكن.
الفنان (ب) يقف على كتفى الفنان (أ)
الفنانة (ن) تقف على كتفى الفنانة (م)
يتضاحكون فى جنون.
آنذاك يهم الفنان (ب) من تقبيل الفنانة (ن)
صفير استهجاني صادر من المسكن.
يبكيان
قرع طبله يتهارى من داخل المسكن.
يبدل الفنانون الوضع السابق: يقف الفنان (أ) على كتفى الفنان (ب) والفنانة (م) على كتفى

الفنانة (ن) يتضاحكون فى جنون.
يرغب الفنان (أ) فى تقبيل الفنانة (م)
صفير استهجاني صادر من المسكن.
يبكيان.
قرع طبله يهبطان
يقف الاربعة يضحكون يتقافزون ويلهون سويا
صفر استهجاني على الفور يكفون عن الضحك
يتساقطون على الارض يبكون يحاولون النهوض يزحفون
ضحك صادر من المسكن : الجانب الاعلى منه يتهدم مع انطلاق الضحك الخاطف
صفير مفاجىء قطعتان من الحائط تنفصلان عنه.
الفنان (أ) والفنانة (م) يتسللان عبر التجويف الظاهر (دون ان يتبعهما زميلاهما) الفنان (ب) والفنانة (ن) يقتعدان الخشبة لا يستطيعان الوقوف يزحفان كرجل كسيح يبكيان يبحثان عن صديقهما.
صفير: نايان يبرزان من المسكن
الفنان (أ) والفنانة (م) يختطفانهما، يشرعان فى العزرف وهما يجلسان القرفصاء كحواة الثعابين الهنود.. الخ.

ستار

ترجمة : أحمد عثمان.
مصر

روبير بريسون

شيّد فيلمك على البياض

في العام 1975 نشر المخرج الفرنسي الشهير روبير بريسون كتاباً دوّن فيه ملاحظاته وأفكاره وانطباعاته حول مختلف العناصر والمظاهر السينمائية، والمستمدة من تجربته الطويلة في الإخراج السينمائي. وقد تُرجم الكتاب إلى اللغة الانجليزية ونشر في نيويورك العام 1977 عن دار Urizen Book

الملاحظات مدوّنة من 1950 إلى 1958، ومن 1960 إلى 1974.

يعرف ماالايريد، لايعرف ما يريد

روبرت بريسون . « يا إلهي، كأني كنت أقرأ نصاً لإبن عربي »، هذا ما قلته لنفسي عند إضاءة أنوار الصالة بعد أن شاهدت للمرة الأولى فيلماً من إخراجه . هرولت روحي في لهاث قدمي إلى المكتبة وشيكة الإغلاق أبحث عن أي كلمة عنه، ولم أدهش مطلقاً حين وجدت أن احدى موسوعات السينما قد وصفته بـ « العبقرية الناسكة السرية للسينما الفرنسية » . ولا حقاً، في مصادر أخرى، نعته بعض النقاد بـ « متصوف السينما »، وقطعاً لم يجافي الصواب بصيرة نقاد آخرين حين رأوا أنهم إنما يكتبون عن « الفيلسوف ذي الكاميرا » .

وبعد زهاء سنة ونصف من تلك الليلة، كنت خلالها قد رأيت وقرأت ما تيسر من بريسون وعنه، دعى متحف الفنون في مدينة سان دييجو المخرج الفرنسي روبرت كون و ذلك لمناسبة العرض الافتتاحي لفيلمه الأول «ناتاليا» الذي كان يعرض في ذلك المساء للمرة الأولى في أمريكا وخارج فرنسا. كنت قد قرأت أن «كون» عمل مساعداً لبريسون لفترة طويلة (كما عمل مساعداً لأوزو وبونوويل وغيرهما). بعد انتهاء عرض «ناتاليا» تدبرت أمري في الزحام الثرثار ووضعت الرجل أمام الأمر الواقع مجبراً اياه على حديث استمر نحو عشر دقائق ليس عن « ناتاليا » لخجلي غير الشديد، ولكن عن بريسون. كان حديثاً قصيراً، لكن متشعباً ولاهثاً اختتمته مضطراً بسؤال لم تزعجني طبيعته الصحفية : «هلا وصفت لي بريسون، من خلال تجربتك معه، وفي جملة واحدة ؟». « أعتقد أني استطيع أن أفعل ذلك » . رد بعد أن طوّح بنظرة صامتة إلى فضاء الصالة، ومسح شعره من الأمام إلى الخلف ضاغطاً بقوة كمن يريد أن تدخل أصابعه إلى ذاكرته، «بريسون؟! إنه رجل يعرف مالايريد، لايعرف مايريد ، » وجهت سبابتي إلى نحره وقلت جازفاً : « إذن، سأقتبس ذلك على لسانك حين أكتب عن أو أترجم بريسون في يوم ما » . قال مغتبطاً : « أرجو أن تفعل ذلك » . فصلنا الزحام فجأة، لكن مجال الرؤية، مثلما في عدسات عميقة التركيز البؤري، كان لا زال واضحاً حين سأل بصوت عال: « ماذا تقول في " ناتاليا " ؟» . «أظن أن بصمات بريسون واضحة فيه،» رددت . ابتسم بمرارة متوجسة، وفرد ذراعيه وهو يزم شفتيه كمن يقول : « ماذا أستطيع أن أفعل إذا كان الأمر كذلك حقاً؟!»، قبل أن يهتف : " لكن، أيها السيد، من أنت بالمناسبة؟» . مددت ذراعي نحو الشاشة رافعاً سبابتي تدريجياً نحو سقف الصالة وأنا أصيح : «مجرد رجل تعلم من بريسون وآخرين أن الوصول إلى الله ممكن رغم كل شيئ.» « لقد سمعت ذلك من قبل »، أظن أن ذلك ماكان يقوله لنفسه حين حرك رأسه بإيماءات رزينة ومتشككة .

ولد روبرت بريسون في 25 سبتمبر 1907، ولا يعرف المؤرخون الكثير عنه قبل وصوله إلى المراحل الأخيرة من دراسته ماقبل الجامعية حين أذهل أساتذته بنبوغه في اللاتينية والاغريقية والفلسفة . ويبدو أن بريسون لم يشأ مواصلة دراسته الجامعية فقد أخذه الرسم بالكامل . في 1933 بدأت سيرته مع السينما ككاتب سيناريوهات . وفي العام التالي أخرج أول أفلامه « شئون عامة »، وهو كوميديا لم تبقى منها أي نسخة.

يحتل بريسون مكانة فريدة في السينما الفرنسية، إذ لا يمكن تصنيفه ضمن الحرس القديم أو الموجة الجديدة، لكن المنتمين لكليهما يحترمون فيه نزعته وإصراره على تأسيس لغة سينمائية مستقلة . يقول عنه جان كوكتو « إنه يعبر عن نفسه سينماتوغرافياً كما يفعل شاعر بالقلم . » أما فرانسوا تروفو فيرى أن « سينماه أقرب إلى الرسم من الفوتوغرافيا . »

تتجه سينما بريسون نحو الأسلبة بوعي شديد، ولا تتغير عوالمه من فيلم إلى آخر، وربما كان أكثر السينمائيين اقتراباً من مفهوم « المؤلف » في النظرية السينمائية . تعرف أفلامه بأنها مبنية بدقة في إقصاء كل ماليس له علاقة بجوهر المادة التي ينوي محاورتها في فيلم ما، حيث لا يسمح أبداً بكل ما من شأنه أن يتدخل في الثيمة الأساس للفيلم زيادة أو نقصاناً . يخلق مايريد أن يريه عبر اهتمام قاس بالتفاصيل يصل إلى درجة الهوس . يقول روبرت كون، في ذلك الحديث، بأنه لن ينسى أبداً ما حدث أثناء تصوير إحدى لقطات « رَجلٌ هَرَبَ » (وهو الفيلم الذي أخرجه بريسون عام 1956 معيداً

فيه جمالياً انتاج تجربته الشخصية حيث أمضى أكثر من عام في سجن ألماني أثناء الحرب العالمية الثانية وذلك لاشتراكه في حركة المقاومة) : أراد بريسون تعبيراً دقيقاً معيناً على وجه الشخصية، وظل يعيد تصوير اللقطة للمرة الثانية والثالثة وحتى المرة الـ ... تاسعة والتسعين حين ظن أنه حصل على بغيته . لكنه، بعد تمحيص جميع الاعادات، استقر رأيه في غرفة المونتاج على اللقطة الثانية .

وإذا كان ستانلي كوبريك في « البريق » قد وصل إلى خمسين مرة في اعادة تصوير لقطة تؤديها ممثلة محترفة، فإن الواقعة التي يرويها كون تفسر سبب اعراض الممثلين المحترفين عن العمل مع بريسون، واعراضه عنهم، فقد كان يلجأ في أفلامه إلى طلبة معاهد السينما ومهتمين بالسينما، ومن هنا فإنه تنبغي ملاحظة أنه، في ترجمتي اللاحقة، يستخدم بريسون كلمة « موديل » كبديل في الغالب عن كلمة « ممثل » حيث ترد « موديل » في عرفه كمفردة مفهومية تنبثق من طين الخلق الخام الذي يشكله كيفما يشاء في الممثل غير المحترف . ولبريسون موقف معروف ضد « التمثيل» الذي يشكل في نظره، شيئاً دخيلاً كغيره، يعيق ولا يعين على البحث عن الحقائق الجوانية المختبئة . وهكذا فإن واقعية بريسون واقعية غير توثيقية، ذلك أن اهتمامه ينصب على البحث عما يختبئ خلف مايظهر .

وموقفه من التمثيل يقود إلى موقفه المرير من المسرح، حيث يقول أن « التمثيل للمسرح الذي هو فن هجين »، فقد تعصب بريسون للسينما بحد ذاتها، ووقف بحزم ضد أن تستخدم هذه اللغة أدوات فنون أخرى، وخاصة المسرح « الذي تبرجز بمافيه الكفاية » كما يرى .

والشعرية هي العمود الفقري في كتابة بريسون وأفلامه، حيث أن كتابته الشعرية عن السينما تتحقق فعلياً في أفلامه . وهكذا فإنه يتغلب، بصورة استثنائية، على الهوة التي أصبحت تشكل ظاهرة مؤسفة لدى بعض السينمائيين، أعني الكتابة شعرياً عن السينما، في الوقت الذي يخفق فيه الشاعر / المخرج في تحقيق الحد الأدنى مما كتبه على الورق في أفلامه، مثل الأمريكي جيمس بروغتون الذي اعتبره شخصياً مثالاً صارخاً على ذلك الاخفاق، حيث تصل كتابته الشعرية عن السينما إلى السماء في « رؤية النور » ولكن الشعر الموجود في أفلامه لا يستطيع أن يصل إلى سقف صالة العرض . أضف إلى ذلك أن شعرية بريسون متوجة بحس صوفي وروحي عميقين يتم تصعيدهما جمالياً في نأي واع عن الجاهزية العاطفية (كيف تستطيع روحك إلا أن تنتحب وأنت ترى مشهد انتحار " موشيت " المؤسلب - في فيلم بريسون الذي يحمل اسمها - دون أن تفكر عينك في ذرف دمعة واحدة ؟) .

ولعل هذا هو سياق الاشارة إلى التمييز الذي يضعه بريسون بين « الجميل » و « الضروري »، حيث يقف مشهد الانتحار الطويل ذلك كمثال لتوكيد بريسون على أهمية العلاقات التي تنشأ بين الصور عن طريق المجاورة والتكرار، فقد علّم الرسم بريسون، كما يقول، ليس أن يخلق صوراً جميلة، ولكن صوراً ضرورية .

خلال سنوات طويلة من العمل في السينما أنجز بريسون عدداً قليلاً من الأفلام منها « ملائكة الشوارع » (1943)، « سيدات الحديقة » (1945)، « يوميات قسيس ريفي»(1951)، « النشال » (1959)، « أربع ليال لحالم » (1971) . ولا يعود سبب إقلاله إلى دقته المتطرفة

فقط، ولكن كذلك لافتقاره الدائم إلى مصادر تمويل . وهناك واقعة معروفة تلخص معاناته في هذا الصدد، حيث أرادت أستاذة سينما أمريكية أن تضع كتاباً عنه، فرحلت إلى باريس لمقابلته، وحين عرف بريسون مشروعها أخبرها بأن لديه فكرة أفضل، فمادام يتوفر لدى الأستاذة المال الكافي للسفر من أمريكا إلى فرنسا، والإقامة في باريس الغالية، ودفع نفقات طباعة ونشر كتاب وما إلى ذلك، فإن من الأفضل لها وله أن تقوم بتمويل فيلم له بدلاً من تأليف كتاب عنه .

نشر بريسون كتابه « ملاحظات في السينماتوغرافيا » في 1975، واعتمد في الترجمة اللاحقة على الترجمة الانجليزية التي صدرت في 1977 . سيلاحظ القارئ أن بريسون يكتب بطريقة السطر أو الفقرة الشعرية . ولهذا فإني في الترجمة لم أتعامل مع المادة على أنها مادة نظرية سينمائية، بل مادة شعرية سينمائية، ولذلك فإن مايبدو أحياناً على أنه جملة غير مكتملة، أو اختفاء الفعل اللازم، أو الإسم الموصول.. الخ مقصود في الأصل. أود الإشارة كذلك إلى أن التوكيد عبر الطباعة المائلة في الترجمة يقابل الأصل (الذي يرد فيه التوكيد أحياناً عن طريق طباعة كامل المقطع بالحروف الكبيرة).

ولابد من الإشارة إلى أن كلمة « سينماتوغرافيا » في السياق البريسوني لا تشير إلى معناها السينمائي التقني، أي التصوير السينمائي أو العمل الذي يقوم به المصور السينمائي تحت إشراف المخرج، ولكنها بالأحرى تذهب لتعني العمل السينمائي الخلاق الذي يحاور فنياً وفلسفياً طبيعة الإبداع في السينما . وأحياناً تصعد « السينماتوغرافيا » لدى بريسون - في ورودها حرفياً أو ضمنياً - لتصبح نوعاً من « النرفانا » أو « الحلول » سينمائياً .

نصوص مختارة

قدرتي على استخدام مواردي الخاصة، على نحو مرض ، تتناقص كلما إزدادت هذه الموارد .

*

مخرج : ليست الغاية أن تدير شخصاً، بل أن تدير نفسك .

*

موديل (Model) * : أن تكون. ممثل : أن تبدو .
الموديلات : حركة من الخارج إلى الداخل .
الممثلون : حركة من الداخل إلى الخارج .
مايهمهني في الموديل ليس ما يظهره، بل ما يخفيه أو ما يعتقد أنه ليس بداخله.
بيننا : تبادلات تخاطرية، إكتشافات بالحدس .

*

---

* يعني الهاوي الذي لم يسبق له الظهور على الشاشة .

*

العام 1925:الفيلم السينمائي الناطق يفتح أبوابه للمسرح الذي يحتل الموقع ويطوّقه بأسلاك شائكة.

*

نوعان من الأفلام : تلك التي توظّف وسائل المسرح (ممثلون، إخراج .. الخ) وتستخدم الكاميرا لكي تنسخ . وتلك التي توظّف وسائل السينما الخالصة وتستخدم الكاميرا لكي تبدع .

*

السينما الخالصة كتابة بالصور .. في حركات وأصوات .

*

الفيلم لا يمكن أن يكون عرضاً مسرحياً، لأن العرض المسرحي يقتضي حضوراً جسدياً حياً . لكن يمكن أن يكون، كما في المسرح المصوّر أو السينما الممسرحة، إعادة إنتاج فوتوغرافي لعرض مسرحي، و العملية هذه مماثلة لإعادة اناج فوتوغرافي للوحة أو منحوتة . غير أن إعادة إنتاج منحوتة دوناتيلو " القديس جون المعمداني " أو لوحة فيرمير " المرأة ذات القلادة " سوف لن تمتلك القوة أو الأهمية أو القيمة التي تمتلكها تلك المنحوتة أو تلك اللوحة . إنها لا تبدع، لا تبدع شيئاً .

*

السينما الممسرحة تحتاج إلى مخرج يرشد أو يصور الممثلين وهم يؤدون مسرحية ما، وفيما بعد ينظم الصور . هذا المسرح الهجين، غير الشرعي، يفتقر إلى ما يشكّل الوجود الجوهري للمسرح : حضور مادي لمثلين أحياء، تأثير مباشر للجمهور على الممثلين .

*

لا شيء يبدو أكثر زيفاً في الفيلم من تلك النبرة الطبيعية للمسرح الذي ينسخ الحياة ويسجل عواطف مدروسة .

*

لا علاقة ممكنة بين ممثل وشجرة . الإثنان ينتسبان إلى عالمين مختلفين .
(شجرة المسرح تحاكي شجرة الواقع)

*

الفيلم الخالص الذي يجد تعبيره عن طريق علاقات الصور والأصوات، وليس عن طريق محاكاة منفّذه بإيماءات وتنغيمات الصوت (سواء عند ممثلين أو غير ممثلين)، هذا الفيلم لا يحلل أو يفسر، إنه ينسّق .

*

الصورة ينبغي أن تتحول من خلال إتصالها بالصور الأخرى، مثلما اللون عند إتصاله بألوان أخرى . الأزرق يفقد لونه إذا لامس الأخضر، الأصفر، الأحمر .
لا فن بدون تحوّل .

*

الصور في الفيلم مثل الكلمات في المعجم .. لا تملك قوة وقيمة إلا من خلال موقعها وعلاقاتها .

*

إذا الصورة، المنظور إليها كذات مستقلة، تعبّر بوضوح عن شيء ما وتتضمن تأويلا، فإنها سوف لن تتحوّل عبر إتصالها بالصور الأخرى . هي لا تملك السلطة والصور الأخرى لا تملك السلطة . إنها ليست فعلاً ولا رد فعل . إنها نظام (نظام لا ينظم كل شيء . طُعْم لشيء ما) .

*

الممثل في السينما الخالصة يمكن أن يكون في بلاد أجنبية، لا يتكلم بلغتها .

*

الموديل . صوته يرسم لي فمه، عينيه، وجهه . يشكّل لي صورته الكاملة، الخارجية و الباطنية، على نحو أفضل مما لو كانْ واقفاً أمامي .
تستطيع أن تكتشف المعنى بالأذن وحدها .

*

من قال : " نظرة واحدة تطلق سراح عاطفةٍ، جريمةٍ، حربٍ ؟ "

*

القوة القذفية للعين .

*

أن تبني فيلماً يعني أن توثّق الأشخاص بعضهم إلى بعض، وإلى الأشياء .. بواسطة النظرات .

*

شخصان ينظر كل منهما في عيني الآخر . إنهما لا يريان العيون بل النظرات . (لهذا السبب نخطيء في تحديد لون عينيّ الشخص) .

*

تصفيق أثناء عرض فيلم ما : حالاً يتكوّن إنطباع لا يقاوم بأنك في مسرح .

*

أن تبدع لا يعني أن تشوّه أو تخترع أشخاصاً وأشياء، بل أن تعقد علاقات جديدة بين الأشخاص والأشياء .

*

السينما فن عسكري . هيىء الفيلم كما لو تتهيأ لمعركة .
ذات ليلة، في أحد الفنادق، كنت مسكوناً بقول نابليون : " إني أعدّ خطط المعركة من أرواح جنودي النائمين . "

*

اندماج الحقيقي والزائف يُنتج شيئاً زائفا (سينما ممسرحة) .
الزائف حين يكون متجانس التكوين يمكن أن ينتج شيئاً حقيقياً (مسرح) .

*

الجلبة ينبغي أن تصبح موسيقى .

*

ضد الموسيقى عندما تكون مصاحبة أو مساعدة أو معزّزة . لا موسيقى على الإطلاق، باستثناء تلك التي تعزفها آلات مرئية .

*

أحفر عميقاً حيثما تكون . لا تنزلق نحو مكان آخر . للأشياء أعماق ثنائية، ثلاثية .

*

تأكد من أنك قد استخدمت إلى الحد الأقصى كل ما يمكن الاتصال به عن طريق السكون والصمت .

*

إستل من موديلاتك البرهان على أنهم يوجدون مع غرابة أطوارهم وألغازهم .

*

موديل . يُستجوب (بواسطة الايماءات التي تجعله يؤديها والكلمات التي تجعله يلقيها) . يستجيب (حتى عندما يكون هناك رفض للإستجابة) إلى شيء والذي غالباً أنت لا تلاحظه وتدركه لكن كاميرتك تصوره .
فيما بعد يُخضع للتأمل من قِبلك .

*

أغلب حركاتنا تخضع إلى العادة والآلية . إنه أمر ينافي الطبيعة أن تخضع الحركات إلى الإرادة وإلى الفكر .

*

دع الناس يحسّون بالروح والقلب في فيلمك .
دع فيلمك يُصنع مثل عمل يدوي .

*

المصور السينمائي يقوم برحلة اكتشاف في كوكب مجهول .

*

أمرٌ ذو مغزى ودلالة، أن فيلم مخرج ما، والمصوَّر على الشاطيء ، ينفث الرائحة المميّزة للمسرح .

*

أن أصور إرتجالا مع موديلات(Models) غير معروفين وفي أماكن غير متوقعة .. ذلك يبقيني

في حالة متوترة من اليقظة .

*

كيف تخفي عن نفسك حقيقة أن كل ما تفعله سينتهي على مستطيل من القماش الأبيض المعلق على جدار ؟
أنظر إلى فيلمك باعتباره سطحاً ينبغي أن يُغطى .

*

الصورة المتوقعة أكثر مما ينبغي (كليشيه) سوف لن تبدو ملائمة، حتى لو كانت كذلك .

*

ما تعجز العين البشرية عن الإمساك به، وما يعجز قلم الرصاص أو الفرشاة عن تثبيته، تستطيع كاميرتك أن تمسكه دون أن تعرف ماهو، وتثبّته بلا مبالاة الآلة .

*

كم هو جامد فيلم فلان، الذي كاميرته تعدو وتحلّق .

*

فيض من الكلمات لا تسيء إلى الفيلم . إنها مسألة نوع لا كم .

*

ليس سخفاً أن تقول لموديلاتك : إنني أخترعكم كما أنتم .

*

رؤيتك هي الرباط غير المدرك الذي يربط صورك الأكثر إبتعادا والأكثر إختلافا .

*

لا تلاحق الشعر . إنه يتغلغل، بلا عون، عبر المفاصل .

*

داخل كل فن ثمة مبدأ شيطاني يعمل ضد هذا الفن ويحاول أن يدمّره .

*

الأشكال التي تماثل الأفكار، عاملها كأفكار حقيقية .

*

أخل بالتوازن لكي تعيد التوازن .

*

أحجب الأفكار، لكن بحيث يتمكن الآخرون من العثور عليها . كلما صار الشيء خفياً ومحجوبا أكثر، إكتسب أهمية أكبر .

*

إرتقاء فجائي لفيلمي حين أرتجل، إنحدار حين أنفّذ .

*

الموسيقى تحتل كل الحيز ولا تعطي أهمية للصورة التي إليها - الموسيقى - أضيفت .

*

موضوع بسيط يمكن أن يوفّر ذريعة للعديد من التركيبات العميقة. تجنب الموضوعات الفسيحة جداً، النائية جداً، والتي لا شيء فيها يحذّرك إن إنحرفت عن الطريق . أو خذ منها ما يمكن أن يمتزج مع حياتك وينتسب إلى تجربتك .

*

الأشياء تصبح مرئية أكثر ليس بواسطة الضوء، ولكن بواسطة الزاوية الجديدة التي منها تنظر .

*

فيلم فلان مفتوح على جميع الجوانب : تشتت .

*

يقول الممثل : " لست أنا الذي تراه وتسمعه، إنه الرجل الآخر " .
لكن لأنه غير قادر أن يكون الآخر تماماً، فإنه ليس ذلك الآخر .

*

الدبلجة : أصوات بلا حقيقة . لا تتطابق مع حركة الشفاه . لقد أخطأت أفواههم .

*

القديم يصبح جديداً إذا حرّرته مما يحيط به .

*

الأسلوب : كل ماهو ليس تكنيكا .

*

ينبغي على فيلمك أن يكون مماثلاً لما تراه عند إغماض عينيك .

*

حين يستطيع الصوت أن يحل محل الصورة، استغنِ عن الصورة أو إجعلها محايدة . الأذن تمضي نحو الداخل، العين نحو الخارج .

*

لا يجب أن يأتي الصوت لنجدة الصورة، ولا الصورة لنجدة الصوت .

*

لا شيء أكثر عقماً وفظاظة من فن يجد تعبيره في شكل فني آخر .

*

لا شيء يمكن توقّعه من سينما ترسو في المسرح .

*

طبّقْ عملياً هذا المبدأ : أن تجد دونما بحث .

*

ممثل يستل من داخله ما ليس موجوداً . إنه مضلل .

*

على الممثل أن يتجنب النوبات (غضب، ذعر .. الخ) التي ترغم المرء على التظاهر والمحاكاة، والتي فيها يتشابه كل شخص .

*

صوت ووجه .
تشكلا معاً، نشآ وقد إعتاد كل منهما على الآخر .

*

الطبيعة، المغسولة من كل فن، بخاصة فن الدراما ،سوف تخلق فناً.

*

من كائنات وأشياء دع الصور و الأصوات تمنح نفسها بتلقائية إلى عينيك وأذنيك، مثلما تمنح الكلمات نفسها إلى روح كاتب مبدع .

*

العين، بوجه عام، سطحية . الأذن عميقة وخلاّقة .
صفير قطار يجعلنا نتخيّل محطة قطار كاملة .

*

إجعله مرئياً ذلك الذي، بدونك، قد لا يُرى أبداً .

*

ضد علم النفس : ذلك الذي يكتشف ما يستطيع أن يفسّره فقط .

*

عندما لا تعرف حقيقة الشيء الذي تفعله، وتؤمن بأنه الأفضل .. فذلك هو الإلهام .

*

الموسيقى تعزل فيلمك عن حياة فيلمك . إنها محوّل قوي - ومدمّر - للواقع .. مثل الكحول والمخدرات .

*

موديل . الومضة العالقة في بؤبؤ عينه تعطي ذاته دلالة ومغزى .

*

تصوير . وجع التحقق من عدم إنزلاق أي جزء مما ألمحه، مما قد لا أراه ولكن سيكون بوسعي أن أراه فيما بعد .

*

التعبير من خلال التكثيف . ضع في صورة واحدة ما قد ينسجه الكاتب في عشر صفحات .

*

لا ينبغي أن تستخدم الكاميرا كما لو أنها مكنسة .

*

إستفز ماهو غير متوقع، توقّعه .

*

صيحة ما، جلبة ما .. رنينها يجعلنا نخمّن حضور بيت، غابة، سهل، جبل . أصدقاؤها توحي بالمسافات .

*

العازف يجعلنا نسمع الموسيقى ليست كما هي مدوّنة، لكن كما يشعر بها .

*

لا تظهر كل جوانب الأشياء . أترك هامشاً من الغموض .

*

أكثر الكلمات عاديةً، حين توضع في مكان ملائم، تكتسب فجأة بريقاً .

*

مثل الصياد الذي يجهل ما سوف يعلق بصنّارته .

*

الناس الذين أحاذيهم في الشارع يبدون لي أشبه بأشكال رخامية تتحرك إلى الأمام بواسطة زُنبركات. لكن ما أن تتلاقى نظراتنا حتى تصبح هذه التماثيل السائرة، والمحدّقة، بشرية .

*

راسين (إلى ابنه لوي) : أعرفُ خطك جيداً . لا حاجة لأن توقّع إسمك .

*

الجمهور لا يعرف ما يريده . إفرض عليه قراراتك ومباهجك .

*

هل لأنه يغني دائماً الأغنية ذاتها، يثير العندليب الإعجاب إلى هذا الحد ؟

*

الأشياء التي يستطيع المرء أن يعبّر عنها باليد، بالرأس، بالكتفين .. تُرى كم عدد الكلمات العقيمة والمعوّقة التي سوف تختفي آنذاك .. ياله من توفير !

*

إمتلك عين رسام . الرسام يبدع عن طريق النظر .

*

دائماً البهجة ذاتها، الدهشة ذاتها، إزاء الدلالة الجديدة لصورة غيّرت للتو موضعها .

*

في العرْي، فاحش كل ماهو ليس جميلاً .

*

سيزان : في كل لمسة أجازف بحياتي .

*

شيّد فيلمك على البياض، على الصمت، على السكون .

*

دع الآخرين يصدقونك و يؤمنون بك.

*

دانتي في المنفى، بينما كان يسير في شوارع فيرونا ، كان الناس يتهامسون: إنه يذهب إلى الجحيم وقت يشاء و يجلب أنباء من هناك

*

أسيطر على الدقة. أصبح أداة دقة بنفسي.

*

عادة المسرح السيئة.

*

لا زواج بين المسرح و السينماتوغرافيا بدون أن يفنى كلاهما.

*

إحترم الطبيعة البشرية من دون تمني أن تكون ملموسة أكثر مماهي.

*

أيم نفسي شطر الصور اللاهامة (غير - الهامة).

*

أسوي صوري(كما لو كنت أكويها) من غير أن أرققها.

*

من قال:« أن النظرة الواحدة تطلق هياماً، جريمة قتل، حرباً»؟

*

«لغة مرئية» للأجساد ، الأشياء، البيوت، الطريق، الأشجار، الحقول.

*

إقمعْ النوايا جذرياً في موديلاتك.

*

سوف تتجه مخيلتك الى الأحداث أقل مما تتجه الى المشاعر في بغيتك أن تكون الأخيرة توثيقية بأقصى ما يمكن.

*

غموض واحد للأشياء و الأشخاص.

*

التصوير. أن يضع المرء نفسه في حالة جهل و فضول كثيفين، و بعد فان عليه أن يرى الأشياء مقدماً.

*

هائم بالملائم.

*

السينماتوغرافيا، فن حربي. أعدّ لفيلم كما لمعركة.(1)

*

التصوير. لا جزء من غير المتوقع الذي لا تتوقعه سراً.

*

لا قيمة مطلقة في الصور.
سوف تدين الصور و الأصوات بقيمتها و قوتها للاستعمال الذي تقدّر لها فحسب.

*

تسعة أعشار حركاتنا تطيع العادة و الأتمتة، إنه لضد الطبيعة أن تخضعها للارادة والفكر.

*

إجعل الشعور هو الذي يتسبب في الأحداث، ليس العكس.

*

في كل فن ثمة مبدأ شيطاني يعمل ضده، و يحاول أن يدمره. إن مبدأ مشابهاً ربما ليس في صالح السينماتوغرافيا.

*

الأشكال التي تشبه الأفكار، عاملها كأفكار فعلية.

*

من يستطيع العمل بتوفر الحد الأدنى يستطيع العمل بتوفر الحد الأقصى، من يستطيع بتوفر الحد الأقصى لا يستطيع، حتماً، بتوفر الحد الأدنى.

*

لا مخرج و لا كاتب سيناريو.، إنس أنك تصنع فيلماً.

*

لا توازن من أجل أن تعيد التوازن.

*

ليس بارعاً، لكن رشيق.

*

لا تصور فيلماً من أجل أن تشرح فرضية، أو تعرض رجالاً و نساءً مقيدين في ظرفهم الخارجي، و لكن من أجل أن تكتشف المادة التي خلقوا منها. من أجل أن تحرز« قلب القلب» الذي لا يُسمح بأسره من أجل الشعر، أو الفلسفة أو من قبل الدراما.

*

الصور و الأصوات مثل أناس تعارفوا في رحلة لا يستطيعون الإنفصال بعدها.

*

فتنة فيلم ... خلقتها الطُرفْ.

*

شريط الصوت ابتكر الصمت.

*

أجذبْ انتباه الجمهور (كما نقول أنْ مدخنة تجذب).

*

لا انتفاخ و لا تحميل ز ائد.

*

كلمة واحدة، حركة واحدة غير صحيحة أو لمجرد أنها في المكان الخاطئ، تعرقل كل ما تبقى.

*

إعادة لمس الحقيقي بالحقيقي.

*

تجانس مع موديلاتك، إجعلها متجانسة معك.

*

صور اختيرت باستبصار لترابطها الباطني.

*

كن أول من يرى ما ترى كما تراه.

*

أعد الماضي الى الحاضر، سحر الحاضر.

*

موديل. روح، جسد، كلاهما فريد.

*

كل تلك التأثيرات التي بوسعك الحصول عليها من التكرار (تكرار صورة، تكرار صوت).

*

أن تجد قرابة بين الصورة، الصوت و الصمت. أن تهبها هواءً من كونها سعيدة لأنها معاً، من كونها اختارت مكانها. ميلتون: لقد كان الصمت سعيداً.

*

الصور، مثل تغير طبقات الصوت في الموسيقى.

*

فيلم .... تأثير من الأدب : وصف عبر تعاقب أشياء (لقطات بانورامية و لقطات مسافرة).

*

ما للعين يجب ألا يناسخ ما للإذن.

*

عندما يستطيع الصوت أن يحل مكان الصورة، اقطع الصور ة أو حيّد ها. تتجه الأذن للداخل أكثر، تتجه العين الى الخارج.

*

إذا كان ثمة صوت هو المصاحبة الالزامية لصورة، رجّح إما الصوت و إما الصورة. إن تعادلا فانهما يؤذيان أو يقتلان بعضهما، كما نقول بالنسبة للألوان.

*

أن تغير العدسات باستمرار في التصوير هو كما يغير المرء نظارته باستمرار.

*

في هذه اللغة الخاصة بالصور، على المرء أن يفقد فكرة الصور بالكامل، يجب على الصور أن تقصي فكرة الصورة.

*

الصوت و الوجه.
تشكلا معاً، و كبرا معتادين على بعضهما.

*

يبرهن .... على غباء كبير حين يقول أنه من أجل الوصول الى الجماهير لا حاجة للفن.

*

كوروت:« على المرء ألا يبحث، عليه أن ينتظر. »

*

أن تترجم الريح اللامرئية بالماء الذي تنحته في عبورها.

*

لا يستطاع أن تستخلص الحياة بالنسخ الفوتغرافي، و لكن بالقوانين السرية التي يستطيع المرء في غمرتها أن يحس بحركة موديلاتك.

*

عندما لا تعلم ماتفعل و ما تفعل هو الأفضل- ذاك هو الالهام.

*

إلى موديلاتك:« تكلموا كما لو كنتم تتكلمون لأنفسكم». المونولوج بدل الدايلوج.

*

انهم يريدون أن يجدو الحل حيث كل شيء غامض فحسب.(باسكال).

*

موديل. « أناه» اللاعقلانية، اللامنطقية هي ما تسجله كاميرتك.

*

موديل، تضيؤه و يضيؤك. الضوء الذي تتلقاه منه يضاف الى الضوء الذي يتلقاه منك.

*

التصوير بنفس العينين و نفس الاذنين كما أمس. الوحدة، التجانس.

*

إختر موديلاتك جيداً، من أجل أن تقودك الى حيث تريد.

*

موديلات، مُمكننة خارجياً. غير مُمسوسة، عذراء من الداخل.

*

...، وقد نظر إليه على الشاشة، مباشرة في الوجه، كما لو أنه كان بعيداً جد اً.

*

لا تخجل و لا تقبح، لا تمسخ.

*

يبدأ فيلمك عندما تنتقل رغباتك السرية الى موديلاتك.

*

الأفلام البطيئة التي يعدو فيها الجميع و يؤمنون، الأفلام الخاطفة التي بالكاد يتحرك فيها الناس.

*

إقطع ما من شأنه أن يزيغ الاهتمام الى مكان آخر.

*

أفرغ البركة كي تحصل على السمك.

*

الفعلي ليس درامياً. ستولد الدراما من مسير معين للعناصر غير الدرامية.

*

أفلام السينماتوغرافيا: عاطفية، ليست تمثيلية2

*

السينما لم تبدأ من الصفر . يجب أن يساءل كل شيئ.

*

أخلق توقعات من أجل أن تنجزها.

*

لا تُري كل جوانب الأشياء . هامش من اللاتحديد.

*

عدة لقطات للشيئ نفسه، مثل رسام يرسم عدة صور أو لوحات لنفس الموضوع، و في كل مرة جديدة، يتقدم نحو الصواب.

*

الواقعي الصريح لن يهب الحقيقة بمفرده.

*

الأفلام النتي لايمكن تمييز بطئها و صمتها من بطء و صمت المتلقين مستبعدة.

*

في الطقوس الدينية الأغريقية:« كن يقظاً».

*

السينما، الراديو، التلفزيون، المجلات هي مدرسة للغفلة: الناس ينظرون دون أن يبصروا، يستمعون دون أن يسمعوا.

*

مود يل. أصبح أوتوماتيكياً، محمياً ضد أي فكر.

*

أنظر حالاً، في ماترى، ما سوف يُرى. إن كاميرتك لا تلتقط الأشياء كما تراها(إنها لا تلتقط ما تجعلها تعنيه).

*

إجعل الأشياء تبدو و كأنها تريد أن تكون هناك.

*

موديل . جميل بكل الحركات التي لا يؤديها(يستطيع أن يؤديها).

*

« يا له من أمر خارق، أليس كذلك، أن رجلاً إن أراد أن يكون رجلاً»3 . ربما هذا ما تقوله الكاميرا و مسجل الصوت لبعضهما أمام ج(موديل).

*

أتذكر فيلماً قديماً: ثلاثون ثانية فوق طوكيو. لقد أوقفت الحياة خلال ثلاثين ثانية رائعة 4 لم يحدث شيئ. في الحقيقة، كل شيئ حدث.

*

ج رجل الهي، ف امرأة إلهية (موديلان)، بلا أي خدعة. الخدعة هي المخفي فيهما، غير مفشى به(غير مباح).

*

أن تهزم قوى التصوير الزائفة.

*

ما أرفضه على أنه بسيط جداً هو الشيئ المهم و الذي ينبغي أن يحفر المرء فيه. سوء ظن غبي بالأشياء البسيطة.

*

المسرح شيئ معروف جداً، السينماتوغرافيا شيئ جد غير معروف حتى الآن.

*

لن يكون جمال فيلمك في الصور(البطاقبريدية) 5 لكن في المالايوصف الذي سوف تبعثه.

*

تيلفون. صوته يجعله مرئياً.

*

الجدة ليست الأصالة و لا الحداثة6 *

يقول بروست أن دوستوفسكي أصيل في التعبير بالمقام الأول. إنه كلٌ معقد و متناغم بدقة و ذلك بصورة خارقة، جواني على نحو محض، مع تيارات و تيارات مضادة كتيارات البحر، الأمر الذي يوجدكذلك في بروست (بطرق أخرى مختلفة تماماً)، والذي سيتماشى مع فيلم.

*

حلمت أن فيلمي يصنع نفسه أثناء عبوره تحت نظرتي، مثل حامل الرسام طازج سرمدياً.

*

انتاج العاطفة محدد بمقاومة العاطفة.

*

كما لو أن هناك حقيقتين : واحدة منهما بليدة، مسطحة، مضجرة، على الأقل في عيون أولئك الذين يلطخونها بالزيف، الأخرى.**

ترجمة
أمين صالح - البحرين
عبدالله حبيب - عمان

إشارة :

المصادفات الباهرة وحدها هي التي هيأت لاشتراك أمين صالح (البحرين) وعبدالله حبيب (عمان) في انجاز هذه الترجمة. فبعد أن سلم الأول للمجلة ترجمته لبعض نصوص روبرت بريسون، استلمنا من الثاني ترجمة أخرى لمختارات من نفس النصوص، من نفس الكتاب لنفس المؤلف، مع مقدمة خاصة كتبها عبدالله حبيب من وحي لحظة شخصية. فاعتبرنا هذه المصادفة مقاربة إضافية لنزوع مشترك نحو الأجواء الفنية و الرؤيوية ذاتها، فوجدنا نشر النصوص المترجمة معاً في آن واحد مشروعاً حميماً جديراً بالاحتفاء. و بموافقة المترجمين، قمنا بانتخاب النصوص من كلا الترجمتين، مع استبعاد المكرر منها.

رشيد يحياوي

الفضاء الشعري

فضاء التدوين
ورقة أولى

حين ميز رولان بارث بين النص والأثر الأدبي، كان يريد أن لا يجعل النص ينحصر بين دفتي كتاب ولا يحده حاجز مادي. ليبقى مفتوحاً قابلاً للتعدد والامتداد طبقاً لقوانينه البانية لشبكته اللغوية والجمالية. فهل الأثر ليس له فعلاً سوى أماكن الرف؟

إننا في هذا المقال نقر بتعددية النص وانفتاحه وامتداده خارج الأثر. غير أننا نحتفظ بدور الأثر ونجعله ضرورياً للنص لاعتبارات عديدة نذكر منها :

1أن الأثر امتداد للنص حين يراعى فيه البعد الكاليغرافي.
2 الأثر ضروري للنص إذا وضعت للنص نصوص موازية.
3 الأثر ينظم ويبني النص أو النصوص التي يحضنها.
4 الأثر دعامة لإضافات جمالية : صورة الغلاف، نوع الورق، القطع إلخ...

وفي الشعر بالذات نلاحظ أنه منذ تعددت دواوين الشاعر الواحد، أصبح عليه أن ينظر لكل ديوان

بعين مائزة له عما سبقه. أصبح على الشاعر أن يقدم لديوانه أو يختار من يقدمه له، وأصبح عليه أن يختار القصائد المناسبة والعنوان المناسب... وبهذا ظهر أمامنا شكل مادي جديد هو هذا الذي يجسد فكرة الديوان ومفهومه.

وبعد أن خضعت ماهية الشعر وأداته ومهمته لدراسات عديدة، فإن هذا الشكل المشار إليه يبقى في حاجة لتجلية مرتكزاته من جهة، وتجلية مختلف الطرائق التي اتبعها الشعراء العرب في صناعة دواوينهم من جهة أخرى.

ونرى أنه يجب أن يدخل في هذا النوع من الدراسة مايلي :

1- الوضع المادي للديوان : الورق، القطع، عدد الصفحات...

2 - السعر. فلماذا تتفاوت الأسعار رغم تساوي التكلفة ؟ عند شاعر واحد طبعاً.

3 - النصوص الموازية : العنوان الخارجي، العناوين الداخلية، الإهداء، تواريخ وأماكن القصائد...

4 - القصائد من حيث حجمها، وترتيبها في الديوان.

5 - التقديم والإخراج من صور وألوان وخطوط...

ويضاف إلى هذه العناصر كل ما يتحقق بفعل عملية الجمع أو التدوين الشعري. ونحن نسمي هذه العملية إذن : التدوين الشعري. محتفظين بهذا الإصطلاح القديم مراعين ضرورة استيعابه للإضافات التي جدت بفعل تغير مفاهيمنا للشعر ولتسويقه ولتدوينه وبفعل تغير آفاق القراءة وتغير أنواع العلاقات بين الشاعر والقارىء.

إن الشعراء المعاصرين يختلفون فيما بينهم في تدوين أشعارهم. فإذا نظرنا على سبيل المثال في العلاقة بين عناوين دواوينهم ومحتوى تلك الدواوين من قصائد، لتهدي لنا بعض هذا الإختلاف. فمنهم من يومئ عنوان ديوانه لمحتوى القصائد. ومنهم من ينتقي عنوان إحدى قصائده فيجعله عنواناً للديوان. في الحالة الأخيرة يميل شعراء إلى انتقاء عنوان نص يبدو أهم ما في الديوان. على الأقل من ناحية الطول. هذه حالة عبدالله راجع باختياره نص : " سلاماً وليشربوا البحار "، ويميل آخرون إلى اختيار أي عنوان ولو كان لنص قصير أو على الأقل ليس في مستوي نصوص مجاورة له. هذه حالة مبارك وساط باختياره نص : " على درج الحياة العميقة ". وربما كنا في حاجة لاستبيان للتأكد من أسباب اختيارات الشعراء لعناوين دواوينهم ولترتيبهم لقصائده وللرتبة التي يضعون فيها النص الحامل للعنوان من حيث تقديمه أو تأخيره ومساءلتهم عن هذه السلطة التي يجعلونها لنص على جيرانه وعلى القارىء.

قد يميل شعراء إلى اختيارات أخرى كحالة محمود درويش في ديوانه : " أرى ما أريد ". فقد استل عنوان الديوان من مطلع قصيدة " رباعيات " التي تبقى بسيطة مقارنة مع نصوص أكثر أهمية في الديوان كقصيدتي " الهدهد " و " مأساة النرجس ملهاة الفضة ".

أما حين تتزاحم عند بعض الشعراء القصائد وتتعادل في ميزان الاختيار، ينعكس ذلك على اختيار العنوان فيلجأون إلي حل توفيقي باختيار عنوان محايد أو بالسماح للنصوص المتنافسة بأخذ حقها على الغلاف. هذا ما دفع أدونيس لعنونة ديوانه بـ " المطابقات والأوائل " جامعاً في عنوان واحد بين قصيدتين من مطولات الديوان. في حين بقيت أخرى أسيرة الفهرست. وهو نفس الدافع الذي أملى على محمد بنيس أن يعنون أحد دواوينه كالتالي : " مواسم الشرق يليها مسكن لدكنة الصباح ".

فاستعار صيغة العنونة التراثية القديمة. وكان القدماء يثبتون في بداية المجاميع - أي المؤلفات التي تضم أكثر من عمل - عناوين كل محتوياتها من كتب. وغالباً ما كان يلي اسم العنوان الأول جملة " يليه كذا " أو " بهامشه كذا ".

إن الإختلاف بين الشعراء في سبيل التدوين الشعري يتبدى في مظاهر أخرى منها العلاقة بين القصائد. فعادة ما نواجه ثلاثة أشكال من أنساق العلاقة ؛ نسق تستقل فيه القصائد عن بعضها مثلاً : " محاولة رقم 7 " لمحمود درويش. ونسق يتم فيه تبويب الديوان إلى أبواب وفصول ومقامات حيث يندرج ضمن كل خانة عدد من القصائد. ونسق يتكون فيه الديوان من نص واحد أو من نصوص محدودة تخضع فيه لترتيب داخلي جامع حتى رغم أن مقاطع النص قد تقبل الإنفصال عنه والإستقلال بنفسها. هذه حالة نصي الأوائل والبدايات لأدونيس وكذا مواسم الشرق لمحمد بنيس.

إن القصائدة الطويلة المجزأة توضع لمقاطعها عناوين وأحياناً توضح أرقام وقد لا تفصل سوى بالبياضات. وفي كل الحالات نعتبر أن شكل التنسيق عنصر منظم للمقاطع، وأن القصيدة تقوم بوظيفة تدوينية مشابهة لتلك التي يقوم بها الديوان. مما يقودنا لنقول بوجود تدوينين في الديوان الواحد ؛ الأول خارجي والثاني داخلي. إن الشعراء وحدهم يدركون أن عدداً من قصائدهم ليست في الحقيقة سوى إعادة جمع لمقاطع أو قصائد كتبت متفرقة، وأن صهرها في نص جديد ليس سوى تدوين أول لها يعقبه تدوين ثان لها هو ذلك الذي يظهر في نشرها منفردة في جريدة أو مجلة حيث يكون الديوان بعد ذلك مرحلة تدوين ثالث.

وقد أصبحنا نرى حالياً تزايد حركة تدوين التدوين. وهي تلك الحركة التي موضوعها الأعمال الكاملة لشاعر أو لكاتب. فهل حان الوقت الذي تخرج فيه حركة تدوين التدوين من مجرد الجمع والتوثيق إلى مرحلة الفاعلية كتلك التي تنهض بها حركة التدوين في الديوان ؟

إن مدار التدوين هو صناعة الديوان. فللديوان صناعة كما للشعر صناعة وكما للنشر والتسويق صناعات.. وصناعة الدواين من قديم الصناعات عند العرب. وحين نقول أن فلاناً صنع ديوان فلان فذلك يعني أنه قام بجمع أشعاره فدونها في ديوان.

قديما كان للشاعر ديوان واحد. فديوان لامرىء القيس وآخر لجرير وهكذا. أما حين يوجد للشاعر ديوانان فذك يعني أن له روايتين. وحين يصنع " عالم " ديوان شاعر ثم يأتي بعده عالم آخر فيكتشف بأن سابقه أغفل قصائد لنفس الشاعر، لايقوم فيصنع ديواناً جديداً بل يكتفي بتسمية إضافته تعقيباً أو تذييلاً أو استدراكاً.

وقديما كذلك لم يكن يوضع عنوان للديوان سوى إثبات اسم صاحبه. غير أننا عرفنا حالات أخرى من العنونة كأن يحمل العنوان اسم صانع الديوان. هذه حالة المفضليات والأصمعيات. أو أن يحمل الديوان عنواناً مثل " جمهرة أشعار العرب " أو " البديع في وصف الربيع " أو " الحماسة ". وفي هذه الحالات جميعها وفي أخرى مشابهة لها يراد بالديوان مجموع أشعار منسوبة لأكثر من شاعر وليس مجموع شعر شاعر واحد. فلماذا وضع العرب عناوين لمجاميع أشعار مختلفة المصادر وصمتوا عن مجاميع الشاعر الواحد ؟ مع استثناءات كحماسة أبي تمام.

لقد كثرت في هذا الوقت دواوين الشاعر الواحد. وأصبح القارىء يطلب الجدة في الديوان. غير أن الشعراء يصعب عليهم أن يجعلوا كل ديوان محطة جديدة في التجربة. ربما بسبب سيولة الكتابة عند

بعضهم أو بسبب صعوبة تجاوز الشاعر لنفسه بخلاف الروائي. الذي أمامه دائماً متسع من طرائق التعبير فالشعر يضيق على صاحبه كما قال القدماء.

إننا غالباً ما نفتقد الجدة في دواوين الشعراء الكبار، فأغلب قصائدهم تجدها نشرت متفرقة في المجلات والجرائد. وحتى التدوين الشعري لا يعني عندهم سوى إعادة جمع القصائد لتجديد تسويقها وترويجها. وهذا بخلاف الروائي الذي تمثل كل رواية يطبعها وينشرها عملاً جديداً بالنسبة للقارىء يهفو إلى الإطلاع عليه.

وحين تأخذ الطقوس شاعرها لسنوات من غير أن يوقفها وقفة فصيحة، فإنه يرغم على أن يعيد الإحتفال بها في مرة واحدة. هذي هي حال الشعراء الذين مضوا في الكتابة لمدة طويلة من غير أن يصدروا ديوانهم الأول. حتى إذا مس أحدهم ذلك القبس السحري الذي بفعله تجتمع القصائد وتطبع وتنشر، وجدت الشاعر يسارع إلى جمع نصوص نازلة من كل الفضاءات القديمة مهما امتدت المسافات والأزمان الفاصلة بينها. وهكذا يأتي الديوان الأول لشاعر من هؤلاء وكأنه تاريخ شخصي يؤثث خطوات التجربة داخل السديم الشعري.

هذا النوع من التدوين وليد مخلص للتدوين القديم لأن صاحبه لايرى فيه سوى كونه جمعاً وتوثيقاً. وهو بمعنى آخر انتخاب واختيار. وقديماً عرف ماسمي بالمختارات والمنتخبات وكانت تخص شعر شاعر أو بلد أو غرض أو مجموعة شعراء. وظلت المختارات والمنتخبات حتى عصرنا هذا. فرأينا بعضاً من شعرائنا ونقادنا وباحثينا يجمع مختارات ومنتخبات من الشعر العربي القديم.

الشاعر الذي يصدر ديوانه الأول بعد فترة طويلة من الكتابة ويجمع فيه كتابات كل تلك الفترة، لا يولي أهمية لعملية التدوين ولا يجعل الديوان عنصراً شكلياً بانيا يراعى فيه القيام باشتغال شعري ترميزي . فكيف نتقبل أن يستقر الشاعر راضياً عن تجربته لمدة طويلة ؟ ويكف يرى إليها وكأنها وحدة منسجمة متكاملة متناسقة بحيث تصلح لكي تتآخى وتتضافر وتتساكن وتتفاعل في ديوان واحد ؟ .

ومن أكبر النواقص التي قد تلحق هذه التجربة إذا لم يحسن شاعرها الإمساك بخيوطها، تفاوت النصوص من حيث الجودة . فلماذا يصر الشاعر على الإحتفاظ بنصوصه الأولى ولو كانت تمرينية ؟.

إني أعتقد أننا حيث ندخل حدائق الشعر لا يشدنا أن تكون كل الممرات والمسالك محاطة بأزهار وفواكه البلاستيك، يكفي أن تكون هناك وردة حقيقية واحدة ولو في الصحراء لتكون لوحدها حديقة .

لقد أشرنا إلى أن من بين مايجب أن يكون موضوعاً لدراسة التدوين الشعري قضية الأماكن والتواريخ التي يحدث أن يذيل بها الشاعر قصائده . وقد سمينا هذه الخاصية قضية لأنها تولد أسئلة شتى ؛ فلماذا يضع الشاعر التاريخ والمكان في آخر النص وليس في بدايته ؟ ولماذا يثبت شاعر ذلك ويغفله آخر ؟ ولماذا يثبت الشاعر الواحد تاريخ ومكان النص ويغفلها في نصوص أخرى ؟

ويعد تسجيل تاريخ كتابة النص ومكانه من مخلفات الكتابة القديمة وبخاصة الكتابة الرسائلية . وكان قديماً ينظر إلى هذه الخاصية في كونها عنصراً توثيقياً . فقد كان الكاتب يحرص على تسجيل التاريخ الذي أنهى فيه مدونته . وكذلك كان يفعل الخطاط فيسجل بدوره تاريخ نسخه المخطوط . واحتفظت المطابع العربية في بدايتها بنفس الصورة الفضائية التي كان القدماء ينهون بها عادة

مؤلفاتهم . وهي شكل مثلث قاعدته أعلى الصفحة وملتقى ضلعيه في اتجاه أسفلها . وفي هذا المثلث كان يسجل التاريخ واسم المطبعة وصاحبها وأحياناً يذكر اسم المتطوع بنفقة الطبع .
وظيفة التاريخ في هذه الحالة هي الوظيفة التأريخية العادية . غير أن وظائف أخرى تضاف إليه لتزيد من قوة حضوره . ونحن نقصد بقوة الحضور أن يكون للزمن وللمكان امتداد من النص ونحوه وأن لا يكون لمجرد التباهي بتعدد الأسفار وتنوعها فقط .
وحين جعل العرب الشعر قفلاً أوله مفتاحه، كان ذلك لحرصهم على مبدأ الإثارة وجذب السامع مخافة أن يذكر الشاعر ما يتطير منه هذا السامع فينصرف عن القصيدة .
أما نحن في هذا العصر - وكما يبدو لي على الأقل - لم يعد للشعر أول ولا آخر ولا أرى أن الشاعر مطالب بالاحتراز من المطالع والخواتم ولا حتى بحسن التخلص بين الخيوط التي ينسج منها شبكة القصيدة . وهذا لا يعني أن معمار النص ليس عنصراً بانياً وضرورياً . فالذي نريده هو النظر للنص كحركية يتبأر فيها في كل لحظة وزاوية .
إن الشاعر عليه أن يدفع بدينامية الكتابة إلى أقصاها لكي تتوالد صائغة رؤيا وموقفاً وعالماً يفضي في فورته وتجاذبه إلى ذلك التكوين المسمى قصيدة ونصاً .
وبمجرد ما نؤمن بكون القصيدة بلا أول ولا آخر، نتلف مفتاح الشعر ونتلف المطالع والخواتم وندلف إلى غابة من لغة وأدغال بحثاً في كل المخابئ والعتمات عن المفاتيح التي من شأنها أن تقودنا لاكتشاف الأبواب والأدراج السرية للقصيدة .
إن مفاتيح القصيدة لم تعد أسيرة المطابع . فقد نجدها في العنوان أو في الخط أو في الخاتمة - إن كانت هناك خاتمة - أو في تاريخ أو مكان القصيدة .
كل تلك علامات دالة يجب الوقوف عندها إذا كنا نريد مساءلة من أفق زاوية التدوين الشعري . النص علامة دالة . لكنه قد يصبح مجرد علامة جزئية تمتد من منطقة ما في تاريخه أو مكانه أو في العنوان الخارجي أو في الإهداء .
من الصعوبات التي تواجه الشاعر حين يؤرخ لمكان وزمان النص، صعوبة ضبط الأماكن والتواريخ . فكيف يستسهل شاعر أن يضع تاريخاً لقصيدة كتبها خلال أيام أو سنوات . هل يضع تاريخاً لكل سطر وجملة ومقطع ؟ أم يكتفي بتعويم القصيدة في التاريخ كما هو معتاد فيؤرخ باليوم وبالشهر وبالسنة مغفلاً الثواني والدقائق التي عايشت صراع التجربة ومخاضها . ثم لماذا يلتفت شاعر إلى إثبات اليوم والشهر والسنة وربما الساعة والليل والنهار ثم يغفل ذلك في قصائد أخرى ؟ أليس من حق الزمن علينا أن يطالب بامتداده فينا كحقنا في المطالبة بأن نظل في امتداد فيه ؟ .
وتساعدنا التواريخ المثبتة في أواخر القصائد على القيام بعمليات إحصائية ورسوم بيانية نستطيع بواسطتها أن نحدد السنوات الخصبة والجدبة في حياة الشاعر وكذا الأيام والشهور التي يكتب فيها أكثر من غيرها . ونستطيع استثمار تلك الاحصائيات في المقارنة بين القصائد المنتسبة لنفس المواقيت السنوية أو المنتمية لسنة أو لشهر واحد . وقد نكتشف من خلالها مدى التأثيرات المختلفة التي تتركها المواقيت والأماكن في شعر الشاعر . وربما نستثمر تلك النتائج للمقارنة بين عدة شعراء .
يبدأ زمن القصيدة في القصيدة قبل ميلاد القصيدة . ويستمر زمن القصيدة في القصيدة بعد ميلاد القصيدة . وزمن القصيدة داخل القصيدة لايتكون من تتابع وطبقات فقط بل كذلك من انفجارات .

وكل انفجار يتشعب بتتابعه وطبقاته . وكل تتابع وطبقة يتشعب بانفجاره . إن زمن القصيدة زمن ينفلت من الزمن .

أما مكان القصيدة فكزمنها . فمثلما تختلط أزمنة النص تختلط أزمنة أمكنته . ونحن نعجب كيف يستسهل شاعر أن يثبت اسم مكان في آخر نصه وهو يعلم أن النص وليد أماكن لا تحصى من فضاءات كبرى وصغرى .

قد نسجل في وجداننا انطباعاً من مكان رأيناه في الحلم أو تخيلناه أو نفضنا عنه فجأة غبار الذاكرة فهل هذا المكان هو الأولى بأن نسجله أم ذلك الذي كنا فيه ؟ .

والأماكن التي نوجد فيها نفسها كيف نقف عندها ؟ . إن نصاً يكتبه شاعر أثناء رحلة طويلة في القطار هل هو وليد العربة حيث كان يجلس أو وليد حيات الحصى المتناثرة حول السكة الحديدية أو وليد أحد جسور تلك السكة أو وليد شجرة ما كانت منزوية في مكان خلف الزجاج ؟

أليس من حق كل هذه الأماكن أن تحتج حين نرفض الاعتراف بها رسمياً ؟ وكيف نعمل إذا قررت مرة أن تسحب فضاءها من حولنا فتتركنا نسقط في الزمن ؟ ثم يحتج الزمن فيسحب فضاءه ويتركنا معلقين في خيط بين الفضاءين ! ؟

هذه بعض الأسئلة مما تمليه علينا عملية التدوين الشعري . ونعتقد أن كل العناصر التي تدخل في هذه العملية لها أسئلتها الإشكالية .

ونريد أن نمضي في هذه الإضافات التي قد تبدو غريبة فنطرح مفهوماً جديداً لنص نراه جديداً . ونسمي النص : " النص الضمني المجمع " ونقصد به كل العناصر التي تظهر متفرقة في الديوان والتي يمكن جمعها . ونحن نلح على عملية الجمع هذه حتى يبقى مفهومنا للنص المذكورمختلفاً عن ذاك الذي يقول به جينيت في حديثه عن النص الموازي . فعنده كل عنصر نص وهو ما أقررناه في ماذكرناه سابقاً . لكن النص الضمني المجمع يجب أن يتم فيه الجمع بين العناصر والنظر إليها كنص واحد .. ولكي نوضح ذلك أكثر نقول بأن الإهداءات إذا جمعت يمكن أن تهيئ لنا نصاً صالحاً للدراسة.

إننا ننظر إلى فهرست أي ديوان كنص ضمني مجمع يجب الوقوف عنده وتحليل عناصره وبحث أوجه العلاقة بينها . ولا يقال بأن الفهرست لا يتحقق فيه عنصر القصد ولا يتحقق فيه التلاحم والوحدة . فمن يقول بأن عالمنا هذا فيه أدنى فكرة عن القصد أو أدنى تلاحم ووحدة ! ؟

ونضيف إلى النص الضمني المجمع شكلاً آخر هو ذاك الذي نكونه من مجموع الكلمات والجمل والمقاطع التي يبرزها الشاعر إبرازاً خاصاً ككتابتها بأحرف سميكة أو كبيرة مقارنة مع جاراتها . وهذا مايسمى عند بعض الدارسين بالنبر البصري . فبإعادة تجميع هذه الوحدات يعني أننا نحقق شكلاً تجتمع فيه وحدات توخى منها الشاعر مقاصد خاصة تميزها عن غيرها . فيكون النص الضمني المجمع شبكة لتضافر مقاصد عديدة .

لقد أشرنا إلى أننا نعتبر الديوان فضاء . ونقصد بالفضاء كل محيط تأخذ الكتابة حيزاً فيه . والفضاءات وأقسامها كثيرة كما دقق في ذلك بعض الدارسين . لأننا حين نتأمل في محيط الشعر والكتابة نجده واسعاً ومركباً ومتنقلاً . فللشعر فضاء دلالي هو ذاك الذي تتحرك فيه المدلولات . وله فضاء جغرافي هو ذاك الذي يمتد بين إشارات المكان والزمان . وله فضاء نفسي وفضاء في التلقي وآخر اجتماعي إلخ ...

إن ما يهمنا في هذه الدراسة هو الفضاء المادي الذي تجد فيه النصوص المكتوبة حيزاً توجد فيه . هذا الفضاء قد يكون هو الصفحة الواحدة وقد يكون هو الديوان بكامله . ونحن نخص الديوان . وسواء أكان ذلك في الصفحة أم في الديوان فإن النص يختار الأوجه التي يقرر بها مصيره في الوجود بالاستقلال أو الإندماج .

قد يختار النص تخطيطاً زخرفياً من ترف الكتابة . وقد يختار تفضية كتابية تجعل له صورة فضائية تصبح في حد ذاتها دالا شعرياً كباقي دوال النص اللغوية .

قد يكون النص من فصيلة النصوص الأمية التي لا تعي ذاتها ولا تعرف قراءة قسماتها ولا تحاول الخروج من درجة الوعي الهامد . وقد تجد النص بخلاف ذلك شقياً بوعيه وهو يحاول أن ينتبه إلى كل تفاصيله فيجعل منها - لغة كانت أو خطأ أو علامات ترقيم أو بياضات .... نوافذ يبصر من خلالها العالم ويبصره العالم من خلالها .

قد يقبل النص أي أرض من أراضي الديوان تمنح له فيها الإقامة المؤقتة . وقد يرفض كل الأراضي إلا تلك التي يجد هو فيها ذاته .

ومن الدواوين مايكون مجرد فضاء من هيولي ومنها ما يكون مجرد فضاء من ورق ومنها ما يكون فضاء من وجود . الديوان مثل سارد . قد يرى الأحداث وهو معها وقد يراها من خلف وقد يراها من خارج لكنه قد يرويها ولا يسمع ما يروي وذلك هو الديوان الأصم .. لكن بعض الدواوين لايرى ولايسمع ولايروي بل لايحس ويدعي الصفة الديوانية وذلك هو الديوان المنافق وهو اللاديوان .

التفضية الشعرية هي إذن موضوع دراسة الفضاء الشعري . وبما أننا نباشر دراسة الفضاء لابد من مورفولوجيا توقفنا برسومها وبياناتها لمساعدتنا على تحديد السطح . وبما أن السطح في الأدب ليس ليس هو السطح في الأرض، وجب علينا أن نستكنه العلاقات وجدلها وكل مايكون السطح أو يستقر خلفه من دلالات وأنساق .

المغرب

نهى بيومي

حياة مكشوفة
وموتٌ لغزٌ

1

إن عالم " عزلة الملكات " يغرينا لنعتقد بأنه تجربة بصرية أفضت الى تجربة شعرية. وكأن كل قصيدة هي مرآة تكشف مشهداً من المعاش اليومي العربي، لتشكل معاً حزمة من أشعة مرئية تسلّط أضواءها على الزوايا المعتمة .
لذا لم يكن الاهداء «الى الحسن بن الهيثم و مراياه» إلا مؤشراً يوجه قراءتنا للقصائد. كما أن القصيدة - المقدمة تلعب دور الدال على مبرر الكشف المرئي لمشاهد من واقعنا الراهن. فبما أن حياة الشاعر وأحلامه لعبة مكشوفه له و للآخر. فلما لا يكشف الآخر، بعبارة أخرى إن كشف الذات يؤدي بالضرورة الى كشف الآخر. ثم يقيم الشاعر تناقضاً ما بين الحياة المكشوفة و الموت اللغز، كأني به يقول أن حياته أبوابها منزرعة بفعل قسري من قبل الآخر، كما هو الحال بالنسبة لموته، لذا فلا حيله له إلا أن يطلب أن يكون موته سراً. إن منحه بالحياة صفة العلن و بالموت صفة السر، يسير الى أن الرغبة يستحيل تحقيقها في حياة مكشوفة، و الامكانية محصورة فقط بالموت. انها محاولة لتمجيد السر ضد العلن، و كأن الموت - السر هوالكتابة - الرغبة، السر هو الحرية المختارة للذات .
من هذا المدخل لعالم «عزلة الملكات» و من قراءة مكونات هذا العالم و رؤية مشاهده، نرى أن الديوان يذهب في اتجاهين :

1- الاتجاه الأول ينحو نحو الزمن الحاضر ليرفضه كما هو ,زمن القمع و القلق.
2-أ ما الاتجاه الثاني، فانه يوظف رفض الزمن الحاضر لاقامة علاقة تهدم الخضوع والاستكانة، ولتعيد صياغته وفق رغبة الحرية و الانطلاق.

إم «عزلة الملكات» تضعنا أمام العجز في العلاقة مع المحيط السياسي و الثقافي، لأسباب تعود الى بنيته القائمة على التسلط و الاستبداد و التنميط و الجمود. و كأن : «عزلة الملكات» هي النتيجة لهذه البنية و هي المبرر لكشفها.

هكذا يبدأ الديوان بقصيدة (الحديد) لينتهي بقصيدة (المبارزات)، فيكون (الحديد) رمز التصلب و التعنت و الاستبداد و القوة. ثم ترتبط القوة باليدين، ليشكلان معاً قبضة حديدية تتحكم في كل شيء :

" ليديه حديدي قود صرخة المدينة
و يفتل العربات المصابة بفتوى النهب "

فمن هذا الرتباط تصدر الأفعال القمعية التي تؤدي الى (السجن) و (الزنزانة) و(مختبرات العسف) و، فتاوى ...)

هذه البداية التي تضع القارئ وجهاً لوجه مع المستبد و أفعاله، ما هي إلا بداية السلسلة التي ستنطلق في قصائد هذا الديوان لتتوقف مع قصيدة (المبارزات) و التي نقيضها، إذ هي تجسد الذات المناقضة للآخر، الرافضة لقهره و جموده، انها الذات التي تحمل همّ المصير. هل في هذا الحاضر المرهون للقوة يكون الحلم في التغيير ضرب من الجنون ؟

" و أنت يا مجنون الأحلام
يا مفتدى الصبايا و شقيق الذبيحة
يا جنس التآلفات "

إن من صفات هذا الحالم الجرأة في خلخلة النظم و المفاهيم السائدة "

" تستوقف القوافل في جسارة
و تجردها من الطريق و الخرائط ".

لم تكن نتيجة هذه الأحلام إلا مزيد من القلق على مصير الحرية و التغيير، فتتخذ عندها القصيدة مسار التساؤلات حول أفعال الذات و رغباتها بعد طريق طويل من المعاناة. و الملفت هنا أن التجربة والمغامرة ترتبطان باليدين، المعبرتين عن الحوار في الكتابة و التغيير من خلالهما، ذلك على نقيض دورهما في القصيدة الأولى، حيث هما أداة للقمع و السيطرة، بينما هنا فهمنا أداة حلمية لتغيير .

" ماذا سيبقى في يديك من عجينة المغامرة
و غبطة الأوج ..."

و كأن الديوان فضاء للصراع من أجل التغيير و الكشف المستتر و المضمور. لكن الاشكالية تكمن في كون التناقض يطال رؤيتين مختلفتين في الجوهر، و احدة تتمسك بمفاهيم القوة و الثبات والتصلب و أخرى تدعو للانطلاق و للمغامرة و للتغيير. إنها أزمة لا أفق لها طالما أن الآخر لا يصغي لرؤية مختلفة :

" من سيفهم المبارزات في كتابك الأخير

يا كشيف الجرح و المعصم و المجادلات " ..

مما يؤدي بالشاعر الى موقف ملتبس و غامض و حول جدوى الكتابة الهادفة و المتمعنة في التجربة الحياتية الحاضرة . فيأتي سؤاله :

" قل لنا يا أنت

ما الذي تراه من هناك ؟ "

إن صيغة التساؤل تترك الأبواب مفتوحة على احتمالات شتى، عكس الصيغة التي أتت عليها القصيدة الأولى حيث هي تقريرية، فيكون التنازل مرادف للحور، و للحركة الدؤوبة بين الذات والآخر، فالكتابة تكشف و تلتبس في آن . فهي كاشفة حين تقترن بالتجربة المعاشة و المغامرة، و تلتبس حين يلتبس دورها في عملية التغيير . هكذا يكون فعل الآخر القمعي هو المؤدي الى الغموض والالتباس .

نعود الآن الى الاتجاه الأول و الذي هو كناية عن رفض للحاضر بصيغته الراهنة، إنه يصل الى زروته مع قصيدة (القلعة) ، فلنحاول دراسة هذا المسار المؤدي الى القلعة. إن " عزلة الملكات " مبنية، كما يتبين لنا، على الصراع بين الذات و الآخر، بين القاهر و المقهور، بين الفاعل و المفعول به. حين ندخل عالم مرايا " عزلة الملكات "، سنجد أنفسنا أما مرايا تعكس صوراً مختلفة لمشاهد متنوعة، إنها مرايا العتمة، الدمار، والتسلط و المخادعة و الخيانة و القتل و الزنزانة و التفتت والطفولة المغتالة [الحديد، القداس، خطيئة 2، الصخور، الأنصال، مديح، تلك البلاد، لغة، انهيار، في ذلك المساء، الغابة، احتفال خاص، الأشباح، مساء الحجر، السبايا ..]

ترتفع القصيدة فوق القمع السياسي، تشرف عليه و تحاكمه من جهة، و من جهة أخرى تغوص في أعماق هذا القمع، لتكشف أولياته و تجلياته. إذن هناك حركة خارجية - إن جاز التعبير- تبقى على مسافة من الحدث، و أخرى، علي نقيضها، داخلية مع الغاء المسافة منه. إن الحركة الثانية هي التي تكشف آثار القهر على الذات الرائية، والعائشة، فتعكس الجروح، و الآلام و الاضطهاد كلما تمعنا أكثر في نفس غير مطمئنة، و الى الحميمية الآسرة التي تجعلنا على تماس مع الآخرين [المضطهدين].

فيما يخص الحركة الخارجية، يلجأ الشاعر الى صيغ مختلفة لتجسيدها، منها النقد المباشر و غير الموارب. كمثل قصيدة " خطيئة 2 " التي يفضح فيها الذول العارية والتي تخبىء عارها في خرقة :

" عندما خرقة تستر الخريطة

لا يكاد العار يكفي

لكل هذه الدول العارية "

كما في قصيدة " الخيول "، الذين يمثلون الطغاة المجبولين بشهوة السلطة، فيستولدون " المقاتلين الطغاة " على شاكلتهم.

و كذلك الأمر في قصيدة" خطيئة 3" حيث يلتجئ الرفض القاطع لنقسيم الأدوار بين قاهر و مقهور وإيضاً يستخدم صيغة الهجاء تحت ستار : المديح (الذي هو عنوان قصيدة) راسماً بذلك صورة كاريكاتورية للديكتاتور، تعري الواقع الذي يحتدم بالصراعات وبالحروب و يغيب عنه الحس الانساني و الفعل البناء، فيقول :

" يرى البيارق تشغل المدى

فيتهلل و يبتهج .
يصادف في غمرة يأسه أجنحة و توابيت
فيصعد في حبور
يرى فزاعات أحلامه تنتخب له الكفن
و تعد له المديح
فيصاب بالتهدج "

إما بالنسبة للحركة الداخلية الأكثر حميمية و التصاقاً بالحدث، فانه يستخدم اسلوب التعبير الحسي الحار لمأساة الشعب العربي في عيشه في بلاد يقطع وصلها الصراع والأزمات، كما في قصيدة " تلك البلاد " حيث يقول :

" في دول تشبه القرى المنسية
كأنها تكبت الكارثة و تقتسم الشوارع
تهابك الممالكو ينشدك العبيد
سألتك في شعب من الحفاة
يذرعون الخرائط
يبحثون عنك مثلي . "

إننا نلاحظ أيضاً أنه في القصيدة و غيرها كمثل " في ذلك المساء "، كلما لامست القصيدة موضوعاً حاراً و مؤلماً، كلما اتصفت الصور و الرقة و الحزن، و كأنما الشاهد على مكبوت الضحية :

" في ذلك المساء
الذي يلهم القاتل و يحزم الأطفال بالحلم
الساحر
في ذلك المساء الزاخر باندفاعات أشباح شاردة
تدس بين الطوائف .. "

أو كما جاء في قصيدة " مساء الحجر " فيقول :

قلت أن للبيت وقتاً يتخرب فيه
و يركض سكانه مثل ثكلى النمور .
......
للبيت ربتاً يخربه
في سماء الحجر . "

كما يعطي الضحية الكلام لتفصح و ليكون لها في حيز النص قول و ذات، فهو يقول في قصيدة " قداس " :

ثمة أطفال يخشخون القذائف
و يسألون القتلى عن الطريق

أو كما جاء في قصيدة " ذلك المساء " :

من قال أنا قُتلنا

من رأي الدم
ها هنا نحن فخورون بارثنا
أصحاء مثل جليد الجبال
ما من نافذة إلا و تطل على أمل كان . "

على مساحة واسعة من فضاء " عزلة الملكات " تحمل قصائده كل الأسئلة عن الذي يحدث عن الحرب و انهيار الأحزاب و ظهور الطغاة التي تتحكم بالمصير، و الدسائس والفتن .

من خلال ذلك يتعرف القارئ على علاقاتنا بزمن نعيشه، و القصائد تتوجه الى لحظة زمنية واحدة [الآن]، تغوص في داخلها فتضيق، كأن المرايا الكاشفةالتي تسلط عليها لا توصل إلا الى نقطة الأذى. فالزمن لديه ينحدر نحو الأعماق ليصل الى البئر، فيحفر حوله حتى التعرية، كأن هذه اللحظة الزمنية التي تغور نحو النبع ستوسع مدى الرؤيا.

إن الشاعر يعيش في هذه اللحظة الزمنية الواحدة الهامة للمعرفة و لتقرير المصير، إنه يقف عندها وبكل حواسه يذهب في كل مساراتها، يوغل فيها ليعود وحده معتزلاً في القلعة و العين مثقلة بمشاهد العسف، و القلب متعب من آلام الضحايا، ثم ينهض في عزلته ليقف على عتبة القلعة، ربما هي عتبة الحلم و التحول فيقول في قصيدة " السبايا" :

" أرهب السبايا بفضيحة الصمت
و أصغي لدسائس المثقوبين
بوهم الدولة و الحزب
أعرفهم ثقباً ثقباً
أرقبهم من برج القلعة
ينحدرون ......
و الحسك يتفصّد من أطرافهم "

إنه المتخيل الشعري عنده الذي تختزنه العين و الأذن و القلب في المرئي و المسموع والمحسوس، مادته الواقع الذي يبتعد عنه ليوهم بحقيقته حى الالتباس بين ما هو متخيل و ما هو واقع ألفناه لشدة ما عشناه . إنه اليأس الآتي من المعاش و من الصميم .

عالم شعري يستولد نفسه، و تميزه لا يعود الى الموضوع الذي يتطرق إليه بل لنظام العلاقة بين عناصر النص و حركيتها، فتكن الصورة هي التعبير المجازي الذي يخلق دلالات معينة، لكنه لا يمكننا فصلها عن العناصر الأخرى للقصيدة، لأنها لديه عبارة عن لوحة - مشهد، مرايا تستدعي الحسيات و الملموسات التي تغني الخيال شفافيتو ت›دي الى تراكيب أحياناً غرائبية إلا أنها غير مبتذلة، فهي تضيئ الجوانب المعتمة من المشهد اليومي و هي تعمق الايحاء للوصول الى الاحساس بالحقيقة .

كما أن الرقة في الاحاسيس و المشاعر الانسانية، مرتبطة في غالب الأحيان بنقيضها وهي القساوة حيث يفرد لها قاموساً من المفردات، وكأنه كلما رقت المشاعر يصطدم بالمعاش الصارم و القاسي، فتصطدم الرقة بحواجز القمع فيقول في قصيدة " الصخور":

أفهم الصخور

انتصاب الفحولة اغتصاب الانوثة
تهذي كلما تحشرج عندليب في الفخ
تهذي كلما سفح الماء مراثيه و نذوره "

ثم يضيف :

أفهم الصخور
لم تكن سوى أنين الأرامل
و كآبة الغريب "

و هو في استخدامه لمفردات قاسية و فجّة يود أن يرجعنا الى الواقع و الى صراعه مع مكوناته فهو شاهد على فجاجته و قسوته، و يود لو يفجر هذا العالم الخارجي العاري فهو لم يعد يحتمل أي تمويه . و بالتالي فان المتخيل الفني في مجمل قصائد الاتجاه الأول تشي بهذا الصراع و بأشكال تمظهره وديناميته .

إن الشاعر لا يكتفي بهذا القدر، بل يتخذ لنفسه بعد هذه التعرية موضعاً و موقفاً، إنها العزلة في " القلعة "، و لكنها عزلة مشاغبة عيناها على العالم الخارجي تترصده و تتعقبه. فهو متمرد لا يقبل الواقع على صورته القمعية و لا يقوى على تغييره، و لكنه لن يسمح له أن يغيره هو، فيعتكف ساخطاً متمرداً :

" أبني القلعة من حولي
أشيّدها حجراً حجراً
و أستنفر الجيوش لتبدأ الهجوم "

هكذا فان " القلعة " لا تؤدي الى عزلة عن قضايا العالم الخارجي، فحقيقة القصائد تشي بالصراع معه لا الانفصال عنه، لدرجة الاستفزاز و الالتحام، إن القضية الانسانية هي جسد النص المتخيل. وكأن الحصار المفروض من الخارج على الذات هو المحرض لحصار اختياري حيث تبني الذات حصونها الخاصة، انه تملك لها و رفض لقمعها وللاستهتار بقضيتها، و لهذا يقول :

« وحدي
أستعدي شهية القتال في شجاعة الأعداء
أهيء لهم كي يبدأو شحذ الأسلحة
و يحسنوا التصويب
أبعث بكتب التحديات
و أنتظر في القلعة .. »

يظهر النص أن الاتقاء بهذا العالم الخارجي المؤسس على القوة و العنف و السطوة هو وهم، و العودة الى الذات ربما تأسس لمرحلة لاحقة و تهيأ لها. إن صيغة الأنا المخاطب هي نسيج هذه القصيدة، وتكرارها يؤكد أن الأنا هي الفاعل و الشاهد، المخاطب المقرر، المالك لزمام أموره و المتمرد .أنها الأنا المشاغبة و المشاكسة التي لا تضعف ولا تستكين، بل تحرض و تتحدى :

«أرمم أسوار القلعة
أدهنها، و أزينها بالقناديل

كي ترشد الهجوم التالي
فربما يحلو لهم أم يبغتوا في الليل
فها أنا وحدي
و القلعة صامدة . "

في الحقيقة، أن هذا الموقف ليس انساحاقاً أو استسلاماً، إنه تعامل - على مسافة - من التناقض مع الآخر . و هذه المسافة تكون ضرورية لكشف جوهر الآخر و سقوط الوهم عنه، بذلك تغدو العزلة في القلعة ضرورة مأساوية في سقوط الطرف الآخر وأخيراً إنها القلعة الكلام ضد الصمت، و المشاغبة ضد الاستسلام و الاستفزاز ضد الاستكانة، فهي ترفض الانسياق في توليفة المشهد العام، إنها تملك مشهدها الخاص حيث أن عناصره هي حرية الرأي و التعبير و امتلاك القول المخالف .

2

يتبين لنا مما سبق أنه في فضاء الاتجاه الأول، فان المحور هو السلطة السياسية من خلالها نكتشف صور القمع و الاذلال و التسلط و العنف و ضيق الأفق و الرؤيا، و في الخلفية نرى مشاهد جماعية وفردية تجسد آثار فعل القمع عليها، لتبدو على صورة الضحية . أي أن الصراع مركز ما بين القاهر و المقهور، و انعكاساته على صور الناس و الحياة و البلاد .

إما في فضاء الاتجاه الثاني، حيث نجد تناقض المثقف مع السلطة الثقافية، فان المحور هو النص [الكتابة] . فنلاحظ أن العلاقة الصراعية مع النص هي التي ستعكس هذا التناقض و هي ستعينه و نحدد ملامحه .

لقد تبين لنا أن حوالي نصف قصائد الديوان تعني بهذا الاتجاه و تبلوره، و إن الجامع بينها هو كسر التنميط و القوالب الجاهزة، و الصور السائدة و تحريظ أحلام الكاتب ورغباته، و فك الاستلاب الزماني و التمرد عليه. هكذا تكون الأنا الكاتبة لا مجرد مرآة عاكسةللصراع السياسي و الثقافي بل كشاف لمكنونات الأشياء حتى مفاصلها، فنحن نرى الأشياء من خلاله أو بالعلاقة معه، و عيناه تغزوان مدى النص، بهما نكتشف المعاناة الجوهرية للانسان العربي (السياسية و الثقافية) في هذا الزمن. إن الأنا الكاتبة تحاول التصدي لأشكال الاستلاب عن طريق طرح حلول، ربما هي ليست حلول بالمعنى المتعارف عليه، بل هي كناية عن قض مضاجع النائمين المستسلمين الذين لا يطرحون الأسئلة، و تحريض أحلامهم واستثارة انطلاقتهم و تمردهم .

يتبين أنه في هذا الاتجاه تتخذ القصيدة لنفسها مسارين مترابطين، الأول يدعو الى كتابة جديدة والآخر يعبر عن أزمة الكاتب في زمن يعزّ فيه العيش الهنيء. ينطلق المسار الأول من " دم سيد " ليحتل ذروة توتره مع قصيدة " انهيار ". ففي الأول يطرح الشاعراشكالية عدم التحرر و الانطلاق لأنه في دواخلنا " سيد " و نحن نحمل القمع ونستولده. فكأن بنية القصيدة ذات حركتين مبنيتين على التناقض، الأولى تجسد النهوض :

" كنا أمل الرمل و الغصون
تميمة الوهم و النبي

نفتح الوقت بالحجارة
كنا وتر القوس و السماء "

إما الحركة الثانية التي تخص القهر الموروث، فانها تعيق النهوض و تشله، و تنتهي القصيدة بكشف الجرح، فادراكه هو طريق التغيير :

لم تزل هذه الفرائس تهرب
و الذي يطلق الطرائد فينا
لم يزل سيداً
عبده سيد في دمانا "

إن هذا الوعي يستولد سلسلة من القصائد التي تتميز بالنهوضو الانفتاح على كل الاحتمالات. فيبدأ تحدي السلطة المعرفية مع قصيدة " خطيئة 1" التي تطرح دور الكاتب في تجديد الكتابة، لكنه يفصله في فضاء، الأنخاب، هذيان، اللغة، ابتهال، القنديل، البحار، إغواء، الجسد، الحب ...، إنه يدعو الكتابة تنمو بذاتها لا بغيرها فيكون فضاء القصيدة متشكلاً من بركان الجسد و الحواس، واستسلام الاحاسيس للمصادفات :

" لا أعرف
أجلس هكذا
رأسي قبعة الكون
و يداي في جنون
لست متعباً و لا حزيناً
إرى البياض أبراج الفوضى
ألمس الحبر و راحتي جنة الكلام "

و كأن الانجذاب الكامل نحو الرغبة يؤدي الى كتابة مختلفة خالية من الأنماط والثوابت، فهي " الحلم و ظل الحلم " . و يعود الشاعر الى الحسن بن الهيثم في قصيدة " الأنخاب " و تكون عودته مبرراً لكشف لعبة المستتر و المعلن، فالمعلن هو الخديعة، كخديعة المرايا، و الحقيقي هو المستتر، لذلك :

" للرأس أن تسكر
أن تكسر الكتابة "

إذن على القصيدة أن تكشف الضوء المغلول في مفاصل الأشياء، تعلن المطمور والمغمور، فالمراياتكشف الظاهر و تعلنه، إما الكتابة فهي تضيئ بأنوارها الساطعة المستتر.

هناك سيل من الدفق في هذه القصائد، تشعر أن كل قصيدة تضج بما تحتويه كالأرض المرتجة من كمون ثورة بركان، حتى أن القول يضيق بالكلام و البياض، فتغور القصيدة في العوالم الداخلية لمناخات الكتابة، كما في قصيدة " تقمصات "، فتأتي بنيتها قائمة على التساؤل لا لتوقع الاجابة والافصاح بل لازاحة الستار عن عالم قائم بذاته على حرية الرؤيا و الاختيار و كأنه مبني على صورة حلمه ليقول :

" بحار

مثل النهر النافر في ماء المرايا
كجنون النرجس المغرور
كل طينة تمنحه الخطوة
كل طائر يأتيه في جنازة
أنه عاصفة الرؤيا، يطل :
من أعطى يدي هوية الفقد
و من هيأني لشهوة الخطايا "

إن حرارة النبض تلغي المسافة بين المتكلم و المخاطب، لدرجة الاتصال، و كأن كل واحد هو مرآة الآخر، فيكون الكلام هو الذي يحلم نفسه و يسمسه المطمئنون هذياناً، انه ارسال الكلام على سجيته دون قيود أو حصار، و كأن الشاعر ينيط بالمناخ الحلمي النامي برؤاه تبديل الصفات :

" هائماً يحتار
هذي قدحي الأولى، و هذي خمرة الرؤيا
فهل يعرفني بيت
و هل تفتح لي سجادة كهف الهدايا "

بهذا العود المستمر الى الحلم تتجدد حركة البناء في القصيدة كحركة دائرية فكل حلقة تستولد الأخرى، و كأن منطق حركة الحلمهو منطق حر؛كة البناء الفني للقصيدة لشعرية عنده. ففي قصيدة " هذيان " يعود إليه و هو يتعمق به لتصبح الرؤية الشعرية في تناولها و صمودها، رؤية يتلاحم فيها الفكر و شكل القصيدة، و ما الحلم إلا حيوية الأنا و صمودها :

لست في نوم و لا يقظة
لكن الحلم الفاتن يخطفني
ذات الحلم
كل يقظة
كل نوم "

يطغى الفرح على جو القصيدة، إنه فضاء حافل بالأشياء و بهجتها، بهجة صورها الحركية و تحولاتها من خلال سيرورة حسية، فالساكن و الجامد يؤديان الى الحركة، إنه امتلاء للفراغ، و انقلاب في صفات و معان الأشياء :

" كوكبة تدّخر النار في عرباتها
و تدفع الأكواخ كي تتسع الطريق
و كلما وضعت عيني على شيئ تحول
و أخذ شكل البراكين .

....

أرى الأطفال ينبثقون
من شجر يتدافع، يبذل أنوثته

و كأن القصيدة في وهجها لا تنسج الوشائج لابراز ما يتصل في الكلام، بل تسوق الكلام كما تساق

الأضاحي الى نار تحرق لكنها المطهر الوحيد، و تكون العبارة الشاهد الذي يتقصى الغياب المكبوت :

" و أكاد في جمرة البهجة أضج بالأسئلة
هل الريح سرير أقدامي
هل أنا في رقص
هل التهجّد يأخذ أقدامي الى الطريق "

يستدرج الشاعر القارئ ليجذبه الى حقله المغناطيسي، أي عالمه الحلمي المتخيل، الداعي الى تحرير الكتابة من خلال تحرير الذات فيرى الى لغة من دون حواجز، ذلك للتعرف على النفس خارج النظم الاجتماعية و الثقافية، لأن وظيفة المعرفة تمكن الناس من التفاهم المباشر، و تمكنهم فيما بعد من تحويل العالم جماعياً، فتبدل إنتاج ما بالنسبة لمجتمع كفيل بتحويل هذا المجتمع بذاته. إنها دعوة لتحرير التعبير من أشكال الاستلاب و إطلاق " ملكة " اللغة في حقل تواصلها المتشعب المسارات، لنصل الى لغة منفتحة على فضاء الزمن و الذات فيقول :

" جعلت هذه اللغة ملكة و تخدم العبيد
جعلت البريق الباقي بوابات ليس لها عد
مفتوحة على كل الطرق
و أرخيت لخيول أحلامي دهشة السهول
و عشب المخيلة ...

يغني الشاعر فكرته في توليد نص جديد نابع من الرغبة لا من سطوة القائم في قصيدتيّ " ابتهال " و " القنديل "، من خلال تأكيده على مفاهيم : المصادفة، المباغتة، المخيلة، و يتمرد على كل ماعداها، إلا أن التمرد ليس هدفاً بحد ذاته، فهو يطال الشروط القامعة للوجود و لكتابة خطاب مختلف و مغاير، من أجل تأكيد قيم أخرى بديلة عنها، فهو يقول في " ابتهال " :

أرغب في حمى تلهب أعضائي دون هوادة
و ليس لمدخرات اليقظة أن تحرمني
من جحيم المخيلة "

في هذا الخطاب استشارة للتحدي و ميل ارادة القطع مع النسق الاجتماعي و الفكري السائد، و هي محاولة لخلق حركة ابداع جديدة، فهو يرفض التفريق ما بين الحلم و العمل، لأن الفعل الشعري بحد ذاته هو اتخاذ موقف حيال العام لقبوله أو رفضه أو رؤيته بشكل مغاير، فقصيدته هادفه و ذات موقف يغبر عن التغيير.

كما أننا نلاحظ في قصائده في هذا الاتجاه يحاول أن يحل مأزقه الناتج عن الصراع ما بين الواقع المادي المعاش و واقع رغبته و أحلامه، و يكون الحل في ترك الساحة " لخيول " الرغبة و المخيلة، والتي تزوده بالحب و الجمال و النشوة، أي بحياة و نص مختلفين . في هذا المسار تبدو القصيدة متمردة على شكلها، تنشد العفوية و التخفف من الأثقال البيانية، و كأنها تتبع خفقات الجسد وحيويته، ليتولد نص من بهجة المزاج و موج اللذة. يقول في " الجسد " :

" جسد
يهب المداعبة بهواً من اللذائذ

ما من نبضة إلا و نحن هناك
نفرك الرغبة في جنة الليل
نملأ الأنية بالفضة
جسد له قدرة المبارزة و الهجم
لا يأس يكبح الطعنة المظفرة
و لا يتهجى أعضاءه غير الرمل "

تصل ذروة هذا التمرد الى قرار هو بمثابة بيان من أجله تحرير الكتابة في قصيدة " انهيار"، و يكون هذا الموقف هو الذي فجّر حلقات القصائد التي اندرجت في هذا الاتجاه الثاني، فكان لها بمثابة المحرك و المحرض للكشف و الابانة و لمواقع التحرير و التغيير .

جو صاخب يعلو من فضاء هذه القصيدة يتجلى في شعر تصادمي يبدأ أفعاله بالأمر، ليتوالى الأمر معلناً هدم البنية التركيبية " للهيكل " و الذي يرمز الى النظام المعرفي الكتابي القائم :

" دعوه بلا رأفة
خلّوه ينهار وحيداً
هذا الهيكل المكابر، ضحية التركات
لتتهاوى أفاريزه العاجية
تحت سنابك العاصفة و بهجة النار
لنرى مكابدته الأخيرة و هو يهذي "

هذا الأمر تتجلى أبعاده من خلال بنية القصيدة الجدلية القائمة على الهدم و البناء ساعية الى أفقها المستقبلي، رافضة كل القناعات المستأنسة، رامية الى إعادة البناء من جديد وفق منظومة تنطلق من فضاء الذات و زمنها :

" لا لهيكل جديد
لكن لهندسة الطبيعة
و هندمة الفضاء "

إن هذا الموقف يدعونا للاعتقاد أن هدم الهيكل يرمز الى التحرر من صورة الأب المهيمنة على بنية التفكير و التعبير في النظام البطريركي، و التحرر من هذا الرمز هو طريق الاستقلال و التفرد والابداع دون حدود.

مع الوصول الى هذه النقطة يبدأ عدد آخر جديد، حيث يعود الشاعر الى حاله لكن من موقع معرفي جديد يشتمل على ملابسات تمرده و عزلته و وحدته، و يستوقفه صراع الذات مع نفسها وسؤال حول الكتابة و دورها. ففي ظل الظروف المصيرية الصعبة هل يعود للكلام من مكانة ؟ هل يبقى ملاصقاً للذات أم ينفصل عنها، هل هو اللهو المأساوي ؟

من هنا، فان المعاناة بين القدرة و العجز، بين الادراك و امكانية التحقيق، تولد التناقض المأساوي، وفي مساحة التناقض تتوتر القصيدة و تنمو بحيث تصبح قدرتها على التشكل هي قدرتها على انماء المعاناة و تعميقها. هذا ما نلمسه في قصائد آخر الديوان، لا سيما في قصيدة " استجواب " و"ظهيرة المنتهى " و مبارزات " فهو يقول في " استجواب " :

لا أجوبة لديّ
هنا أرانب مذعورة تهطل في البياض
مثلما تهطل اللذة في الجسد "

إن العلاقة الصراعية مع الخارج بما يمثله من نظم مستبدة، هي المحرض على الكتابة، و ما هي إلا تحويل للصراع مع الحاضر و الخارج الى فعل مستقبلي، هو علامة استمرار و تميز، فتكون الكتابة المختلفة هي البديل، و بين الواقع و الحلم تولد حرارة القصيدة لنفي اليأس و المستحيل، فهو يعلن في " ظهيرة المنتهى " :

نحن منتخب المذبوحين
نحرّض أحلام الناس
نتوشح بقميص الجناة
الى المنتهى الأقصى "

نعلن :

قتلناه في ظهيرة تخذل الشمس "

رغم اختراقه للسائد و دخوله في تجليات الذات، فان هذا المسار يبقى مفتوحاً على التساؤلات، حول المستقبل، ما مصير التحريض و التمرد و هدم " الهيكل [و محاولة اعادة بناء منظومة جديدة للفكر وللنص . ما هو مصير هذه المحاولات يطرحها في آخر قصيدة " المبارزات " فيقول :

" و أنت يا مجنون الأحلام

....

ماذا لديك الآن بعد التجربة
ماذا سيبقى في يديك من عجينة المغامرة
و غبطة الأوج
و أي قلعة ستفتنديك "

يبقى الشاعر منسجماً مع نفسه حيث يختم ديوانه بقصيدة مفتوحة لا تحمل الانتهاء، فمن طبيعة التمرد و محاولة بناء المختلف عدم الانغلاق (لا على الذات و لا على المفاهيم)، و هذه المحاولة لا تنتهي و ليس لها أفق، فهي مفتوحة على كل الاحتمالالت و التغيرات . لكن هذا الانفتاح يحمل دائماً قلق السؤال :

" هل يداك في ذهول الأفق
أم يداك في الهلاك
قل لنا يا أنت
ما الذي تراه من هناك ؟ "

إن الرغبة في الاستمرار و التحدي و الخلق و الابداع تبدأ دائماً من السؤال لتنطلق الى منتهاها الذي لا ينتهي، فيكون السؤال حافزاً لمحاولة جديدة و لنص جديد . *

---

* «عزلة الملكات» لقاسم حداد ، صدر العام 1991

غاستون باشلار

لا يموت أبداً من يموت معنا

لقد كشف الطب النفسي على نفسية مرتكب الحرائق. وبيّـن الطابع الجنسي لنزعاته. وبالمقابل ابرز الصدمة الخطيرة التي قد تتلقاها نفسية ما من جراء مشهد لكومة او سقف يحترق او يلهب يتصاعد ليلا نحو السماء، في فضاء مترام لسهل محدوث. ان احتراق الحقول يكاد يكون الهاجس الدائم للراعي. وينقل البؤساء، كما حملة المشاعل المأساوية عدوى احلامهم الفريدة عبر الاجيال. ان الحريق يحدد فاعله بشكل يكاد يكون حتميا، تماما كما يقوم هذا الاخير بإشعال النار. وبنفس الوثوق تختبىء النار في النفس اختباءها تحت الرماد. ان مرتكب الحرائق اكثر المجرمين تخفيا.
في مستشفى الأمراض العقلية بسانت ايلي، يتميز مشعل الحرائق. يكون خدوما.. شيء واحد فقط يدعي عدم معرفته القيام به.. اشعال المدفئة.. وقد درس التحليل النفسي الكلاسيكي، خارج الطب النفسي، احلام النار بإمعان. انها من بين اكثر الاحلام وضوحا. وتحليلا جنسيا. مؤكد. لهذا لن نعود الى هذا المشكل.

بالنسبة لنا، نحن الذين نكتفي بتحليل الطبقة النفسية الاقل عمقا والاكثر عقلنة، سنبدل دراسة الاحلام بدراسة حلم اليقظة، خاصة في هذا الكتيب. علنا ان ندرس حلم اليقظة امام النار. اننا نرى ان هذا الحلم يختلف تماما عن حلم المنام لأنه يتركز بشكل او بآخر على شير واحد. فالحلم يأخذ طريقه مستقيما وينساه وهو يركفض. اما حلم اليقظة فيعمل بشكل مركز ويعود الى النواة ليلقي اشعة جديدة. ان حلم اليقظة امام النار، هو بالتحديد ذاك الحلم العذب، الواعي بعذوبته. انه الحلم المركز. ويعد من بين الاحلام التي تتشبث احسن بموضوعها او، اذا شئنا ببرد وجودها. ومن ثم متانته وتجانسه اللذان يمنحانه جمالا لا يملك احد الا يفتتن به. انه محدد لدرجة اصبح معها من التفاهة ان نقول اننا نحب نار الخشب في المدخنة. الامر اذن يتعلق بالنار الهادئة، المنتظمة، المحكمة، حيث تحترق قطعة كبيرة من الخشب بلهب صغيرة. ظاهرة روتينية، تلمع، تتكلم. تحلق. تغني..

لقد كانت النار في البيت، دون شك، اول موضوع لحلم اليقظة بالنسبة للإنسان. كانت رمزا للراحة ودعوة اليها. لا نتصور قط فلسفة للراحة دون حلم يقظة امام اخشاب تحترق. وهكذا، فإننا نرى ان غياب الحلم امام النار معناه فقد الاستعمال الانساني الخالص والاول للنار.

ان النار دون شك، تدفىء، وتبعث الطمأنينة. لكننا لن ندرك هذه الطمأنينة الا خلال لحظة تأمل طويلة. ولن نتلقى ارتياحا من النار الا اذا وضعنا مرافقنا على ركبنا ورؤوسنا بين ايدينا. وهذا الوضع يأتي من بعيد. الطفل يتخذ هذا الوضع تلقائيا. وهو ليس وضع المفكر مجانا. انه يمنح انتباها خاصا، لا علاقة له من انتباه انتباه الترصد او الملاحظة. هو انتباه، نادرا ما يستعمل من اجل تأمل آخر. قرب النار، ينبغي الجلوس والراحة دون نوم. ينبغي قبول حلم اليقظة الخاص.

ان الدعا ال يالتكوين النفعي للعقل لن يقبلوا بالطبع نظرية مثالية بهذا اليسر. وسيعارضوننا لأننا نمنح للأهمية التي نوليها للنار، هوية، وكذا لمنافع النار المتعددة: ان النار لا تدفىء فحسب بل تطهى اللحوم. كما لو ان البيت المركب. بيت الفلاح، يحول دون احلام اليقظة!

تتعلق المدخنة السوداء بأسنان المعلاق. يتقدم القدر في الرماء الحار على ثلاثة قوائم. تعيد جدتي اشعال اللهب الخادمة نافخة بقوة في الانبوب المعدني. كان كل شيء يطهى دفعة واحدة. البطاطس من اجل الخنازير. والبطاطس الرقيقة من اجل العائلة. ومن اجلي انا بيضة طرية تحت الرماد. ان النار لا تقاس بالساعة الرميلة. تنضج البيضة عندما تتبخر قطرة ماء او قطرة ريق على قشرتها.

لقد فوجئت وانا أقرأ ان دينيس بابان Denis Papin كان يرقب القدر مستعملا طريقة جدتي. كان محكوما علي بالشريد قبل ان اتناول البيضة. وفي يوم ادى بي اندفاعي وتسرعي، انا الطفل، الى ان اقذف بمغرفة الحساء الى اسنان المعلاق، كل ايها المعلاق.. كل. وفي ايام وداعتي، كانوا يجتون لي بحلوى المزيدات، كانت الحلوى تستحق نار الشوك الحمراء كرأس سيف. كانت وهي على وزرتي تحدق اصبعي اكثر من شفتي. نعم. كنت آكل النار. آكل ذهب النار. رائحتها، وحتى غليانها في حين كانت الحلوى تنسحق تحت اسناني. وهكذا، كانت النار دائما تبرهن على انسانيتها. لا تكتفي بالطهي. انها تنضج.. تذهب الرغيف. تجسد فرح الرجال، وكلما ذهبنا بعيدا في الزمن، سبقت قيمة المتعة القيمة الغذائية. لقد وجد الانسان ذاته في البهجة لا في العناء. ان غزو الكمالي يخلق اغراء روحيا اكبر من غزو الضروري. ان الانسان مخلوق الرغبة لا مخلوق الحاجة.

II

للحلم اما النار محاور فلسفية، ان النار بالنسبة للإنسان الذي يتأملها مثال للقريب العاجل والآتي المفصل. انها اقل رتابة واقل تجريدية من الماء الذي يسيل. اكثر سرعة في الكبر والتغير من عصفور في عش محروس كل يوم في الانمل. النار توحي بالرغبة في التغيير، في تعنيف المفاجىء للزمن، في حمل كل الحياة الى نهايتها الى ما وراء الحياة. اذن فحلم اليقظة حقا أخاذ ومأساوي. فهو يضخم قدر الانسان ويربط الصغير بالكبير، البيت بالبركان، حياة الحطب بحياة عالم. ويسمع الكائن المفتون نداء الحطب المحترق. انه يرى ان الهدم اكثر من مجرد تغيير. انه تجديد.

ان هذا الحلم اليقظ الخاص جدا والعام جدا في ذات الوقت يحدد مركبا حقيقيا يلتقي فيه الحب واحترام النار. تلتقي فيه غريزة الحياة بغريزة الموت. وحتى نسرع، نسميه مركب امبديكلوس. سنرى تطوره في عمل غريب لجورج ساند، عمل شاب، انقذته من النسيان اورور ساند. لعل حكاية الحالم هذه كتبت قبل الرحلة الاولى الي ايطاليا. قبل البركان الاول، بعد الزواج، لكن قبل الحب الاول. وفي كل الاحوال يحمل هذا العمل آثار البركان متخيلا اكثر منه مكتوبا. وتلك في اغلب الاحيان حالة الأدب. مثلا.. سنجد صفحة على نفس النمطية لدى جان بول الذي يحلم بأن الشمس بنت للأرض وقد ألقي بها في السماء من فوق جبل ناري. وبما ان حلم اليقظة، بالنسبة لنا، اكثر افادة من الحلم فلنقتف اثر جورج ساند.

يقتحم المسافر عقبات الاتنا في الليل الهابط، من اجل رؤية صقلية تحترق في الفجر، فوق البحر الملامح، ويتوقف ليام في مغارة ليشيفر، ولأنه لا يستطيع ان ينام يحلم امام نار شجرة البتولة. وبالطبع، يبقى ومرفقاه تستندان الى ركبتيه وعيناه مثبتتان عل يالجمر الاحمر، على مقر النار وهي تنفلت منه في الف شكل وشكل وألف تموج مختلف. لهب بيضاء وزرقاء. ويفكر. ثمة صورة مصغرة لألعاب اللهب وحركات الجميع في فوران الاتنا. ألست مطالبا بأن اشاهد هذا المشهد العجيب في كل أشكاله المرعبة؟ كيف نستطيع ان ننبهر بمشهد لم نره قط؟

وكما لو ان الكاتب يريد ان يدلنا على محور حلمه المكبر، يتابع قوله: لو ان لي عيني نملة، لأتمتع بهذه الشجرة المحترقة وبأي تنقلات مرحة عمياء وهياج عائق تندفع خلايا هذه الفراشات الصغيرة البيضاء الى النار! انها، بالنسبة لها، البركان بكل جلاله، انه مشهد الحريق. هذا للضوء المتلألىء غابة كاملة تحترق.

ان الحب والموت والنار يجتمعون في لحظة واحدة. وبارتمائه في قلب النار، يعطينا الامد القصير درسا في الخلود. ان الموت الكلي الذي لا يترك اثرا لهو الضمانة الوحيدة بأننا نذهب تامين الى الآخرة. نفقد كل شيء من أجل كسب كل شيء، ان درس الناريين. «بعد ان اخذت كل شيء عن طريق الاتقان، عن طريق الحب او عن طريق العنف. يجب ان تتخلى عن كل شيء، ان تضمحل» (دانونزيو. تأملات في الموت). ان هذا، على الاقل كما يعترف به جيونو، في «الثراء الحقيقي» (ص 134)، لهو المد الفكري «في الاجناس القديمة، كما عند الهنود في الهند او الآزتيك، وعند الذين افقدتهم فلسفتهم الذاكرة، الى درجة الجفاف التام، دون ان تدع في قمة الرأس سوى كرة ذكية». وحدهم هؤلاء المعقلون، هذه الكائنات المتروكة لغرائز تكوين عقلي، يتابع جيونو «يستطيعون ان يقتحموا باب

وهذا ما ستجعلنا جورج ساند نفهمه. ما ان يتركز حلم اليقظة، حتى يظهر عفريت البركان. انه يرقص على الرماد الازرق والاحمر، ممتطيا نديفة من ثلج يجرفها الا عصار. انه يذهب بالحالم الى ما وراء البناء ذي الزوايا الاربع، والذي يرد السلف بناءه الى امبيدوكلوس (ص 50).

« تعال يا ملكي.. تقلد تاجك المصنوع من اللهب الابيض والكبريت الازرق، من حيث ينفلت مطر لامع من الماس والياقوت »! ويرد الحالم مستعدا للتضحية: « ها انا ذا! دثرني في انهار من الحمم المشتعلة. استحقني في ادرعك النارية كما يستحق العائق حبيبته. فقد ارتديت المعف الاحمر وتخضبت بألوانك. اكتس ايضا بفستانك الارجواني الناري.. استر خاصرتك بهذه الثنايا المتفجرة. اننا. تعال يا اتنا! كسر ابواك البازلتية. تقيأ القار والكبريت. تقيأ الحجر والمعدن والنار! ». في قلب النار ليس الموت موتا. لا يمكن للموت ان تكون في هذه المنطقة الاثرية التي تحملني اليها.. ان جسدي الهش قد تأكله النار. وعلى روحي ان تلحق بهذه العناصر التي انت منها مكون. اذن! تقول الروح وهي ترمي على «الحالم» طرفا من معطفها الاحمر. قل وداعا لحياة البشر. واتبعني الى حياة الاشباح.

وهكذا، فإن حلما قرب النار. عندما يلوي اللهب اغصان البتولة الرفيعة. يكفي للتذكير بالبركان واشتعال الحطب. والقشة التي تتطاير وسط الدخان تكفي للدفع بنا الى قدرنا! كيف نبرهن افضل عل يان تأقل النار يعيدنا الى اصول الفكر الفلسفي؟ واذا كانت النار، الظاهرة، ذات العمق الاستثنائي والنادر، قد اتخذت كعنصر مكون للعالم، أليس لأنها عنصر من عناصر الفكر.. العنصر المختار بالنسبة لأحلام اليقظة؟ وعندما نتعرف على مركب نفسي، يبدو اننا نفهم اكثر، وبشكل تركيبي، بعض الاعمال الشعرية، ان العمل الشعري لا يتلقىء ابدا وحدته الا من مركب. واذا اختفى المركب، لا يتواصل العمل المحروم من جذوره، مع اللاشعور. فيبدو العمل باردا. مفتعلا، مزيفا. وعلى العكس من ذلك ان عملا، ولو كان ناقصا وينتج عبر متغيرات واعادات مثل «امبيدوكليس» لهولدرين، يحتفظ بوحدته لسبب وحيد هو كونه منحوتا في مركب امبيدوكليس. وحين اختار هيبريون حياة تمتزج بحياة الطبيعة بجميمية، يختار امبيدوكليس موتا تذيبه في عنصر البركان الخالص.

هذان الحلان، يقول السيد بيير بيرتو فيجيد، متقاربان اكثر مما يبدو في الوهلة الاولى. ان امبيدوكليس، هيبريون الغى العناصر الفرترية واحتفظ بقوته عن طريق تضحيته دون ان يقر بضعفه. انه «الانسان المخلوق، البطل الاسطوري للأزمنة القديمة، حيكم. واثق من نفسه. يرى الموت الارادي فعل ايمان يبرهن على قوة حكمته×. ان الموت وسط اللهب اقل الميتات وحدة. انها حقا موت كوني يندثر فيه عالم بأكمله مع المفكر. ان الحطب المشتعل صديق للتطور» ليس حسنا الا هذا الذي لا يموت وحده ابدا

وبالنسبة لنا. وحده، لا يموت ابداً من يموت معنا.

دوانونزيو×

أحيانا، اما حريق ضخم تشعر النفس انها تحت تأثير مركب امبيدوكليس. ان الفوسكارينا عند دوانونزيو، وهي تحترق بلهيب صامت لحب يائس لترغب في انها ءالحريق بينما تتأمل النار منبهرة. «فلتختف.. ولا تدع اثرا» كان قلب المرأة يهدر منتشيا بالتدمير. في ثانية، قد تلتهمني هذه النار كقضيب الكرم، كقشة التبن. واقتربت من النافذة المفتوحة حيث تمكن رؤية اللهيب السائل، لامعا براقا

كمنتصف النهار في الصيف، وهي تتلبو داخل الجدار الطينية التي كان يذوب فيها المعدن. كان لايزال دون شكل. وكان العمال حوله وخلف النار يحركونه بقضيب حديدي ليعطوه الشكل المطلوب بنفخة من شفاههم.

واننا نرى نداء النار في ظروف جد مختلفة. انه يظل موضوعا شاعريا اساسيا. وهو لا يعني في الحياة العصرية اي ملاحظة ايجابية. ومع ذلك يخلق فينا تأثرا. ثم ان نار هرقل تستمر من فيكتور هوغو الى هنري دور ينيه، كرمز طبيعي يرسم قدر الناس. وما هو مفتعل فعلا بالنسبة للمعرفة الموضوعية يظل حقيقيا وفاعلا بعمق في الاحلام اللاواعية. ان الحلم اقوى من التجربة.*

ترجمة محمد صوف

المغرب

× الفصل الثاني من كتاب «فلسفة النار» ل «باشلار».

× بيير بيرتو ـ هولدرين ـ مارس ١٩٣٦ ـ صض ١٧١.

× دانو نزيو ـ النار ـ ص ٣٢٢.

إيناسيو رامونية

" نرسيس "
و
" بروموتي "

* في اللحظة التي يظهر فيها أن مجموع الأوجه الفكرية للحضارة الغربية تجابه وتصارع، كيف لنا أن لا نتساءل في أية مجابهة وفي أي صراع تلتزم ؟ فالمثقف والفنان والمبدع، كل واحد منهم يشعر جيداً، ولمرة أخرى، أن المجتمعات الغربية تصل إلى نقطة تمفصل . فساعة الإختيار تدق من جديد، لكن تنقص المؤشرات من أجل إتخاذ إتجاه في هذه اللحظة من الهبوط التي سبق ولادة عهد جديد. يستنتج " ادغار موران " : " أننا ندخل في عصر تنهار فيه اليقينيات. فالعالم هو اليوم، وبشكل خاص، في مرحلة غامضة، لأن المفارق التاريخية الكبرى لم تتخذ بعد. لا نعرف إلى أين نتجه. ولا نعرف إذاً ماذا سيحدث : انكفاءات كبيرة أم أن سلسلة من الحروب ستنتشر. كذلك فنحن لانعرف إذا كان المسار الحضاري سيقود إلى وضعية كونية متعاونة نسبياً. إن المستقبل هو شديد الغموض " 1

بالرغم من ذلك، كم هناك من الأوهام والأحلام بعد الحوادث المثمرة التي تمت في الجزء الثاني في العام 1989 ،خاصة " الثورة المخملية " في براغ وانهيار حائط برلين ونهاية الدكتاتورية في بوخارست لذلك كان بإمكان الكاتب والرئيس التشيكي " ڤاكلاڤ هاڤل " أن يؤكد : " التاريخ والأخلاق قد تصالحا "، معتقداً أنه أزفت الساعة لبناء المجتمع الذي طالما حلم به المثقفون، مجتمع يرتكز على قيم الديمقراطية، وعلم الأخلاق والمسؤولية، حيث أن المهم فيه لا يقوم على الكسب أو السلطة بل على الحس المشترك واحترام الآخر .

ذلك لم يشكل إلا لحظة آنية وخادعة، لأنه ومنذ ذلك الوقت تتابعت التغيرات كالسيل، والكثير من الصو، التي لا تتسم إلا بقدر قليل من الشجاعة، قد دفنت وقضت على صور إنتصار الحريات. خصوصاً في أوروبا : صور حرب البوسنة، مشاهد لا تحتمل لمدنيين يسحقون بعنف، مما أدى إلى مقتل 140,000 مواطن وإعاقة70,000شخص وإلى تهجير ثلاثة ملايين. هكذا عادت إلى العمل "آلة العقاب " التي تكلم عنها الكاتب" جورج ستينر "2 يحركها الإنفجار اللاعقلاني للقوميات، ودوامة التقسيم وعاصفة الأحقاد. يقول في هذا الصدد المفكر الإيطالي " روسّانا روسّاندا ". «من يقول أن هذا القرن ابتدأ بالأفكار الغنية جداً وبالوجوه العظيمة أمثال " فرويد " و" كافكا " و" جيدا " و"سارتر" و " كامو "، إن قوة الثقافة الأوروبية، وحتى منتصف هذا القرن، كانت مختلطة على كل الأصعدة : كنا نولد في بودابست ونعيش في ڤينا ونكتب في اللغة الألمانية ونتحدث باللغة الهنغارية" 3 .

* إن انفلات الساديات والبربريات في يوغوسلافيا السابقة يطرح مرة جديدة على الفلاسفة اليوم مسألة الشرط الإنساني. فالتطهيرات العرقية تهين فكرة الديمقراطية نفسها وتشهد على إنهيار الأنوار.

في النهاية، إن عدم قدرة أوروبا على تجنب هذه المأساة، جعل تقسيم البوسنة يفجّر مشروعها الخاص في البناء الجماعي المشترك. فالكاتب " سوزان سونتاج " الذي أراد التعبير عن تضامنه مع شعب البوسنة قد أخرج في سارايڤو آب الماضي مسرحية صموئيل بيكيت " في انتظار غودو " حيث يرى: "أن سكان سارايڤو هم مثل غودو، قد انتظروا ، دون نتيجة، تدخلاً لأوروبا لكنه لم يحصل أبداً " 4 إن أي تقدم للحضارة لايمكنه بتاتاً الارتكاز على اللامبالاة تجاه الجريمة، وذلك الذي يحدث في سارايڤو هو من أكبر جرائم هذا القرن .

لقد أدى قرب هذه المأساة الدموية من أوروبا إلى إنتشار عذاب الضمير والشعور بالغثيان لدى المجتمعات الأوروبية، يضاف إلى ذلك، وعند العديد من المبدعين، القلق النابع من الإضطراب الأيديولوجي الحالي. وفي نظر الكثيرين منهم فإن مضامين التصورات التقليدية لليمين أو لليسار أضحت فارغة كلية. كما يبدو أن أفق الأمل تراجع إلى درجة أنهم نادرون أولائك الذين يتصورون ولادة أحلام جماعية جديدة : "إن الطلاب الذين كنت أدرسّهم في الماضي - يروي جورج ستينر - كان لديهم جميعاً نوافذ للأمل، كان هناك «ماو» أو «آلندي»، كان يوجد دائماً مكان نتصارع به من أجل تغيير العالم . حالياً انتهى الأمر." 5

* وعلى صورة المجتمعات الغربية فإنه لم يعد باستطاعة غالبية المثقفين رؤية أنفسهم بوضوح من خلال مرآة المستقبل. ويبدو أنهم استسلموا لليأس، ومتعبون من صدمة التكنولوجيا الجديدة،

ومضطربون من عولمة الاقتصاد، ومشغولون بتدهور البيئة، وحذرون تجاه المؤسسات الكبرى (مجلس النواب، العدالة، البوليس، المدرسة، الطب، الاعلام). وأخيراً هم محبطون من جراء الفساد المنتشر والمؤدي إلى الإنحلال .

والمبدعون، من جانبهم، حائرون أيضاً. هناك الكثير من الخضّات التي تزعزع نظام العالم : يستنتج الكاتب المكسيكي " كارلوس فو نتيس " : « المثير في الأمر أنه منذ ثلاث سنوات، كنا نحتفل بنهاية عظيمة لهذا القرن، ونتحدث عن نهاية التاريخ وعن حل للمشاكل وعن انتصار الرأسمالية والديمقراطية. بعد ثلاثة سنوات نجد أنفسنا غارقين في الحيرة الكبرى. فكل شيء خاضع لإعادة صياغته من جديد وللتفكير به أيضاً من جديد "6

هذه الإضطرابات الكبيرة تجبر القارة القديمة على إعادة الإعتبار للتلاحم الجماعي، وتجعلها في مواجهة أمرين في الوقت نفسه : العودة إلى القومية وأزمة الاشتراكية. تحدث هذه الهزات في لحظة حدوث الحرب في البوسنة، والمناقشات حول معاهدة ماستريخت، وأزمة النظام النقدي الأوروبي التي تهزّ بقوة بناء أوروبا، هذه المثالية الحديثة التي نتساءل بشأنها إن لم تكن هي أيضاً مخلوق " الحرب الباردة " .

يضاف إلى كل ذلك. الركود الإقتصادي الذي نجد ترجمته في الإنخفاض المستمر للعملات والتسريح الجماعي.إن منطق السوق والبحث عن الفائدة القصوى في أوروبا الغربية أديا إلى البطالة وتراجع مستوى الحياة، كما أديا إلى تهديد أنظمة الحماية الإجتماعية والإبداع الثقافي .

في هذ الخصوص يبدو أن مفاوضات الغات (أي اتفاقية التعرفة الجمركية والتجارية) والتي تتضمن مجالات الإنتاج الثقافي، وخاصة القطاع السمعي- البصري وصناعة السينما، تقلق الأوساط الفنية. فالولايات المتحدة التي فرضت نموذجها في حقل الثقافة التي تخصّ الجموع [الجماهير]، قد قررت التصدي لإلغاء التوجه الأوروبي المشترك القاضي بفرض كوتا للأفلام الأوروبية في شبكات تلفزة القارة القديمة. مما يجعل المبدعين مذعورين :" إن عبقرية أوروبا تُصفّى بأبخس الأثمان" هكذا انتفض قائلاً " روجيه بلانشون " والذي يجد " أن من المخيف غياب الفكر السياسي لدى المُنتخبين الأوروبيون فيما يخص مكانة الإبداع الفني من أجل مستقبل أوطاننا وقارتنا " 7 .

هكذا يدخل الإنتصار الاقتصادي في تناقض مع الديمقراطية، ذلك أنه نسي الإنذار الذي وجهه الكاتب "ريمون كينو " سنة 1938 حين قال : " إن هدف كل تحول اجتماعي هو سعادة الأفراد وليس تحقيق القوانين الاقتصادية الحتمية ".8

* أمام الكثير من الخضّات الغامضة والتهديدات فإن العديد من المواطنين يعتقدون أنهم يشهدون كسوف العقل. وهم أنفسهم ميالون إلى الهروب في صورة لاعقلانية عن العالم. هل يجب أن نتفاجأ بعد ذلك، بأن الكثير من الناس يتجهون نحو الجنّات الإصطناعية بفعل المخدر أو نحو الغيبيات والممارسات التنجيمية؟ هل نعلم أنه في فرنسا وخلال كل سنة هناك أكثر من عشرة ملايين شخص يستشيرون مبصّرين ومطببين ؟ وأن شخص من إثنين يؤكد حساسيته للظواهر الغير عادية؟ 9 وأن فرق الأصوليات تتكاثر، وكذلك الحال بالنسبة للحركات الألفية مثل New Age التي بلغ عدد أتباعها 300 000 ! 10

أيضاً يتم الإندفاع نحو اللعب والمحتمل والصدفة. ففي عام 1992 راهن الفرنسيون في ألعاب

التخمين واليانصيب المختلفة بمبلغ لا يقل عن 65 مليار فرنك! يقول في هذا الصدد عالم الأنام "كريستيان برومبرجيه ": « لم يعد الإستحقاق الفعلي كافياً للنجاح. فاللعب في الصدفة يقتضي محاولة إغواء الثروة الكبيرة في مجتمع خسر قواعده اليقينية الجماعية. إن مجتمع تضرب فيه البطالة بشكل أعمى حتى الناس الأكثر استحقاقاً، يصبح فيه اللعب الوسيلة الوحيدة للأمل في تغيير القدر. في هذه المرحلة المأزمية فإنه يتم الإحساس بالسعادة وكأنها كمية نفذتْ . » 11

تطال اللاعقلانية السياسة أيضاً. ألم نرى في الانتخابات الحديثة في المملكة المتحدة وفرنسا ظهور «حزب القانون الطبيعي» الذي اقترح بجدية للخروج من الأزمة " تنمية التأمل الصوري " 12 وتشجيع " التحليق اليوغي " ؟

يشوّه التلفزيون الذي يخلط الحياة الخاصة بالحضور العام من خلال إكثاره " استعراضاته الواقعية"، التصور ذاته للواقعية ويغذي اللاعقلانية السائدة. فأكثر الكتب مبيعاً في فرنسا هذا الصيف كان كتاب «في أثر البومة الذهبية» وهو عبارة عن سلسلة من الألغاز والشروحات التي تسمح " باكتشاف كنز من الذهب والفضة والألماس، قيمته 1000000 فرنك فرنسي» !

لقد عرفت أوروبا خلال الإنهيار الكبير في أوائل سنوات الثلاثين، فترة أحييت فيها من جديد الأساطير القديمة بحيوية غريزية وعاطفية. إن سقوط الحداثة والأزمة الإقتصادية والإحباط الاجتماعي والتوق إلى هوية، أحدثت كلها نوعاً من خيبة الأمل في العالم، وأتاحت الفرصة، خاصة في المانيا، للإنبهار باللاعقلانية التي جسّدها اليمين المتطرف. كتب الدارس " بيتر ريشيك " : «الكثير من المواطنين أرادوا الخلاص من زمن حاضر لم يفهموه، ويفضلون عليه الغور في عالم يعطي عن بعد وهم الحقيقة " 13

لكن هذا المناخ الملائم للنازية، رُفض من قبل العديد من الكتاب أمثال " توماس مان " و" فريتز لانغ"، الذين كانوا يؤمنون بفن السياسة ويتصورون أنه بالإمكان مصالحة الحداثة والالتزام .

في الجو الراهن من التشاؤم الثقافي، يبدو أن الكثير من المبدعين يميلون إلى الإنطواء الفردي وإعادة النظر في علم الجمال . 14 أما البعض الآخر فإنهم يختارون الالتزام حتى وأن بدا ذلك غير عصري. فالفنان الأسباني " ميكل بارسلو " والذي يعتبر أحد أعمدة الفن التشكيلي المعاصر والذي يعيش في " مالي "، يشرح تمرده على عدم المساواة مابين الشمال والجنوب فيقول: «إن الأشياء الأكثر فظاعة هي على الأغلب الأقل استعراضية، كالطريقة التي يسحق بها الغرب العالم الثالث مابين البنك الدولي والقروض ومراقبة المواد الأولية. إنها وضعية أكثر عدوانية من الإستعمار. فعلى الأقل كانت بلدان الشمال خلال فترة الإستعمار تشعر أنها مضطرة لبناء طرق ومدارس. أما الآن فليس لديهم أي واجب. إنه النهب المحض . » 15

* هكذا نحن أمام الخيار الكلاسيكي، حيث علينا أن نختار مابين تقليد " نارسيس "، المغرم في ذاته، أو " بروموتي " الذي يتدخل لصالح النوع البشري حين يخفي النار عن الآلهة. يواصل الكثير من المبدعين تفضيل الخيار الآخر. وهم ليسوا بغافلين عن المخاطر ويعرفون جيداً إلى أنه قد حُكم على"تيتان " بمجابهة صراع لا ينتهي: موثقاً في السلاسل الفولاذية على قمة قوقاز حيث أتى نسرٌ فالتهم كبده الذي كان يولد دائماً من جديد. إنهم ينهضون بهذه الأعباء لأنهم يشعرون بأنها تساهم في خلاص الثقافة .

مرة أخرى، يرفع المبدعون التحدي، فهم من خلال عبقريتهم يمكنهم التعبير عن آلام العصر أفضل بكثير مما يقوم به السياسيون أو الخبراء. وهم يتذكرون أيضاً أنه حسب " آيشيل " فإن عذاب "بروميتي " سيتوقف يوم يأتي خالدٌ ليأخذ مكانه، حينئذ تُنقذ الإنسانية .

ترجمة نهى بيومي

اشارات :

(1) فرانسوا أيوالد، مقابلة مع ادغار موران، المغازين ليتريز، تموز - آب 1993، عدد مخصص عن نهاية اليقينيات.

(2) جورج سيتنر، الوجود الحقيقي، غاليمارد، باريس 1991 .

(3) مجلة السلام الإيطالية، 25 تموز 1993 .

(4) نفس المصدر 5 أيلول 1992 .

(5) الموند، 8 ايلول 1992 .

(6) مجلة السلام 3 أكتوبر 1992 .

(7) الموند، 29 تموز 1993 .

(8) ريموند كينو، وثيقة الفضائل الديمقراطية، غاليمارد، باريس 1993 .

(9) الاكسبرس، 20 أكتوبر 1989، والموند، 17 فبراير 1994 .

(10) نفس المصدر ، 10يناير 1991، ومجلة الحياة الفرنسية، 21 أيار، 1992 .

الألفية : هي نظرية بعض الكتاب المسيحيين القائلين بملك المسيح على الأرض مدة ألف سنة قبل قيامة الموتى.

(11) لوفيغارو، 27 تموز 1993 .

(12) التأمل الصُوري أي الذي يتجاوز عالم المعرفة .

(13) بيتر ويشيل، انبهار النازية، أوديل جاكوب، باريس 1993 .

(14) ملف " هل هناك من فن معاصر ؟ "، مجلة حضور العقل، عدد 107، تموز - ايلول 1993 .

(15) مجلة السلام، 6 آب 1993 .

جمال جمعة

بياني وحدي

1

الكتابة دفاعٌ عن النفس في شكل هجوم، هجوم ضدّ اللامعنى، إنكفاء إلى الداخل وارتداد أشدّ عنفاً، إرتداد إلى داخل الصَدَفة لصدّ أحجار الآخرين فلا تصل الرأس ولا القلب.
القصيدة إعتقالُ عينِ القارئ بُرهةً وجيزةً للنفاذ إلى قلبه وغسلِ دماعه بمعْنىً آخر للحياة نحن نحدّده، نحن نصيغه، نحن نسَمّيه. معنى مُبتَدع مرهون بآنيّتنا قد نرفضه غداً، قد نناقضه بكتابةٍ آنية أخرى تعيد صياغة منهج الحياة في قلوب الآخرين التي سنعتقلها غداً. الشعراء الجيّدون إرهابيون.
القصيد إعتقالٌ دائمٌ وغسلٌ دماغ.

2

الشّاعر لا يقرّ الشّاعر. الشعراء إرهابيون لجهات مختلفة تتسابق لاجتياز الآخر وتقليم أضافر كلماته، تحديد فاعلية نصّه بنصٍّ آخر أَحَدّ تكنيكياً، أدَقّ أصابة في موطن القلب. تسابقٌ حثيثٌ لصيد الرؤوس. الشّعراء عملاءُ الآتي ومرتزقةُ مامضى. عناوينٌ براقةٌ ومطالعٌ مغناطيسيّة، طعومٌ لصيد عواطف البشر والأندساس فيها. إقناعٌ قسريٌ بعقيدة القصيدة.. (هل للشّعر عقيدة ؟)
النقّادُ أعداءٌ للشعراء. كاشفوا مصائدهم ومفكّكوا ألغامهم، خبراءٌ لحرب عصابات النصوص، محرّضوهم على ابتكار ماهو أغرى من الجُبنة وأعقد من الدّيناميت لقنص القرّاء،من أهدابهم، لخلخة الأرض تحت عقائدهم، مسلماتهم. القارىء وحده الأعزل أمام سلاح الكَلمات.

3

الكتابةُ، كتابة القصيدة، تبدأ بإنفصال وجدانيٌّ كلّي عن الموضوع. لحظةٌ قطيعةٍ شاملةٍ مع الموجود، مع ماهو راهن. نقطةُ وخزِ القلم الأولى على الورقة هي ثقبٌ في جدار الزمن لتسريب هواء الأبديّة والتنفّس منه على شكلِ سطور. خلود القصيدة يتوقف على حجم الثقب في ذلك الجدار، على كمية الهواء المتنفس من الأبديّة. إذا حدثَ ونظرتَ في ثُقب الورقة، ورقة الزمن، ستبصر طابةً تنطّ بين يَدي طفلٍ يلعب في حدائق الوقت. الطفل هو أنتَ الطابةُ هي العقل.

4

الأبجديةُ رموزٌ سريّة. فعاليّتها تكمن في دِقّةِ تراصفها، في مزجها الكيميائيّ الخاصّ لقلبِ أمزجةِ الراقصين حول النار، حواليها.
الشاعرُ الجيّدُ بدائيٌّ متحضّر، ساحرٌ بمعنى ما.

5

الظُّلمةُ محكٌّ كبيرٌ لعين الشاعر، محكُّ مقدار ما يرى في الظلام. الشعراء العاديون شعراءُ نهاراتٍ فقط. يرون ما يرى الجميع ويدوّنون أنهم رأوها إلاّ إنّهم عميان عن ظُلّمات دواخلهم. كلّما أغمضَ الشّاعر عينيه عن النور الجماعيّ الكاذب رأي دواخله بوضوحٍ أفضل. الشّاعرُ الأولُ هو رائي الظلامِ الأولُ، رائي النهارات الأكبرُ في جنح الليل.
مِن اللامرئيّ إلى المرئيّ، هذه لعبة الشّعر. الشّاعرُ قارئٌ وكاتبٌ في نفس الوقت، يقرأ مالا يُرى ويَكتب لِمَنْ لم يرَ. الشاعرُ الإنسانُ الوحيدُ الذي له عيون قططٍ ويرى في الظلام. دعوني أكتبْ ولا توقدوا المصباح.

6

الشّاعرُ أمّيٌّ أمام الأشياء، مدهوشٌ بمالا يُدهش. مدوّنٌ هيروغليفيٌّ لأشياءِ نسيناها. الغريزةُ عنده عقلٌ لا يُفسَّر. ما سيحدث أمامه شيءٌ كان فيَ أعماقهِ قبل مئات السنين فهو عارفه بلا تعليل.
الشّاعرُ عرّافٌ غريزيٌّ، الحدسُ عندَه ربّانُ العقلِ.

7

.. والأرهابيٌّ كذلك. الأيديولوجيات عنده، إكتشافٌ نثريٌ بطيءٌ للأشياء، استدراجٌ استسلاميٌّ نحو تقبّل ماهو عليه، تقنين للغريزة، دُهشة معلّبة.
هاجسُ المباغتةِ عنده هو الضربةُ الشّعريةُ التي ستهزّ كل ما تحت مسدسهِ، تُخلخلُ كلّ ماهو مُقنّن

ومفروغٌ منه سلفاً.
رؤياه وفعله شرخٌ في قانون الجماعة واستئثار إستبدادي بمشاعرهم طالما هو الذي يُملي، طالما كانت عيونهم مشدودة بفوّهة الكلمات. القارىء وسيلتُنا ورهينتُنا لتغيير مانريده ونرى أنَهُ حَق.
إوآه يا خطفَ الطائراتَ !

8

كيف يُمكن إكتشاف النور ؟ كيف يُمكن التحليق بربانٌ ضدكَ ؟ / أسئلةُ الشاعرِ والأرهابيّ.

9

اللّغةُ متراسٌ وسلاحٌ في الوقت نفسه. سلاحٌ قد ينفجر عليكَ، ومتراسٌ قد تجركَ أيُّ ثُغرةٍ فيه إلى الهزيمة.
التعامل مع اللغة تعامل استيلاءٍ وسيطرةٍ. كلُّ خضوعٍ لها تأخرٌ في الإنفلات من سلطتِها، عبوديةٌ بشكلٍ ما لشكلٍ قديم.
مانحن إلاّ مخربّون لهذا الشكل، متمرّدون على السلطة، كلّ سلطةٍ وإنْ كانتْ معنا. كلُّ تفاهمٍ مع علاقةِ آنيةِ سلطويةٍ خيانةٌ لوظيفة الشّعر، لثوريّته. كلّنا مخرّبون ما دمنا نكتب بشكلٍ جديد.
سلطةُ اللّغةُ معادلةٌ لسلطة الدولةَ. علينا أنْ نلعبَ معها لعبة القانون. نسير وفق قوانينهاَ ونضربها بها ومن خلالهاَ. كلُّ قانون قَمْعٌ مضمَرٌ، مُتّفقٌ عليه. إستغلالُ كلّ فُسحةٍ مرتخيةٍ في كلأبةِ الهيمنة القمعيّة للإفلات والكرّ. لعبةُ حرب البراغيث ذاتها التي تُدمي الكلبَ وتنهكهُ حتى الموت.
القتلُ، قتلُ الجسد القديمِ هو الغايَة والوسيلَة، مع أنّنا نعيش على دمهِ طوال وقت حياته، والإنتقال لجسدٍ آخر، لدمٍ آخر جديد.

10

اللّغةُ ضدُّ الشّاعرِ طالما هو يرى. كلّما اتّسعَتْ عيناه رآها تبتزّه، تقصّ من أجنحة تحليقه. وعيُ الشّاعر مَاهو إلاّ إدراكٌ لفداحة الإختناق الذي يصيب أصابعه في هواء اللغة / السلطةَ.
يتعامل معها كصديقٍ وهي عدو لأنّه ما مَنْ صديق آخر. كيف يُمكن تهذيب هذا الصديق / العدو، العبد / السّيد، وإعادة تحجيمه على مقاس الرؤيا الأفقية، التي هي عاموديّة في الوقت ذاته ؟
الأمر لايزيد عن التدريب، الحذق في الإفلات والإنقضاض، في الزوغان والإرتداد ثانيةً. المهارة التكنيكيّة كفيلة بالسيطرة. المعرفة ذاتها وسيلة للسيطرة، والسيطرة هي طريق القوّة التي ستغيّر.
إبتكارُ لغةٍ فوق اللغة تتسع لرؤيا فوق الرؤية، هذا هو الهدف : شذْ اشتطْ اجنحْ قاومْ تفولَذْ إخرقْ.

11

القصائدُ طرودٌ ملغومةٌ تحمل إنفجار الشاعر. وكلّما مُوّهتْ أصابع الشاعر وأُخفيت بصماته كان الإنفجار أشدَّ وأكبرَ تأثيراً لأنّها ستكون أقربَ إلى الرأسِ والقلب. ما اللغة إلاّ علبة شيكولاته معبأة بقنبلة موقوتة. قوّةُ إنفجارِ القصيدة داخل المتلقّي يتوقف على مقدار القِطَعِ التي وضعها بين أسنانه. الإنسانُ قضبانٌ لإعتقال اللّسان. ما الفهم إلاّ زنزانة.
علينا بهم، وليُسمع إنفجارُنا بين جماجمهم.

12

أعترف بأنّني مجنون قليلاً، مولعٌ بالإنقضاض والأخذ بالتلابيب. الطفلُ مطلقُ السراح في داخلي وهذا يجعل الكثيرين يحسدونني ولا يحبونني. أهناك فاصلةٌ بين المجنون والطفل ؟ ما الجنون إلاّ تذكرة دائمية لإجتياز الأعراف، والطفولة كذلك.
الجنونُ إختيارُ العقلِ العنيف للعودة إلى الطفولة. قرارٌ شديدُ الذكاء لإكتشاف ماهو خارج التقاليد بصورةٍ لا تقليدية، وبلا أيّة تَبَعات. الشاعر طفلٌ ونبيٌّ ومجنون. أو فلنقلْ : رؤيا النبوّةِ التي تضيء طريق الجنون ليعود عليه الشاعر طفلاً.
أعترف أنّ الشعراءَ مجانين.

13

لا تبحثْ عن الحقيقة. الحقيقة ستأتي إليكَ.
إبحثْ عن الباطل ترَ أنّ الحقيقة تقترب منك كلّما وضعتَ يدكَ على ماليس بحقٍّ. الحقيقةُ باطلٌ مموّه. ضوءٌ مُنْتَحَلٌ مزيّفٌ مفتتنون به، تماماً كضوء القمر. لا تبحثْ عن الحقِّ وتنسَ الباطلَ. الحقُّ تحت يدكَ والباطلُ فوقها. لا تبحثْ عنه في الأديان والعقائد والنظريات. فالحقائق في النظريات والأديان والعقائد كلّها ناقصة. الحقيقةُ المُطْلقةُ تكمن وحدها في الشّعر.

14

لا : هي تعويذة الشّاعر ضدّ فساد الشعر وارتخاء الروح، قاموس النقض والتجديد، سيفان متقاطعان على خوذة الشاعر الإرهابيّ، رتبةٌ في مقام الكتابة.
لا : كهربةٌ في الأعصاب تمنح توتراً عالياً لكلّ الأشياء. الشاعر فيها مُستَفَزٌّ دائماً وعيونه المركّبة ترى ماخلفه وما قدّامه. كلُّ رضىً عمّا نحن فيه إرتخاءٌ في عَصَبِ الكتابة، خيانةٌ لنصّ الكينونةِ، كينونة

النصّ.
ما [نعم] إلاّ فضيحة القلب وهزيمة التمرّد في ثكنات الروح.
ما أجملكَ وهم يشيرون إليكَ : هذا شاعرٌ قال لا.

15

لا تقارنْ نفسَكَ بشاعرٍ ما.. قارنْ بما ستؤول إليه وما يمكن أنْ تؤولهُ.
لستَ، أيّها الشاعر، سوى قارئٍ وجدَ نفسه مضطراً لكتابة مالم يستطعْ كتابتهُ أحدٌ غيره، متحركٍ دائمٍ في مستعمرات الروح، طائفٍ أزليٌّ حول النور وإنْ كان وهماً.

16

أيّها الشعراء !
كلُّ غصنٍ غادر الشجرةَ صار فأساً. والحريّة مع النمور.

17

دعوني أمرّ، أنا إعصارٌ متضايق.

الدينمارك